

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Санкт-Петербургский государственный университет»  
(СПбГУ)

Мачулина Дария Павловна

**Фантастический элемент как возможность побега от  
реальности в произведениях Э. Керета**

Направление: «Востоковедение и африканистика»

Выпускная квалификационная работа  
(профиль: Гебраистика)

Научный руководитель:

старший преподаватель Малыгина Людмила Васильевна

Рецензент:

д. и. н., профессор Якерсон Семен Мордухович

Санкт-Петербург  
2018

# Содержание

Содержание .....	2
Введение .....	4
1. Современные представления о фантастическом элементе .....	11
2. Побег от реальности и феномен исчезновения в литературе .....	20
3. Творчество Э. Керета в израильском литературном процессе. Классификация видов побега от реальности .....	26
3.1 Общие черты израильского постмодернизма 1980-1990-х гг. ....	26
3.2. Э. Керет в контексте современного израильского постмодернизма .....	28
3.3. Виды и классификация побега от реальности (исчезновения) в произведениях Э. Керета .....	33
4. Особенности побега от реальности при помощи фантастического элемента в произведениях Э. Керета .....	37
4.1. Побег в вымышленную реальность .....	37
4.2. Искажение реальной действительности .....	42
4.3. Вторжение в реальную действительность .....	46
4.4. Искажение восприятия реальной действительности .....	49
4.5. Рассказы «Сизиф» и «Выбрит и начищен до блеска» .....	51
Заключение .....	54

Список использованной литературы.....	58
Приложение .....	63
Нелюди .....	63
Терминал .....	68
Ночь, когда умерли автобусы .....	71
Сизиф .....	74
Колыбельная для времени .....	75
Пустые люди .....	77
Выбрит и начищен до блеска .....	78
Последний рассказ – и всё .....	80
Второй шанс .....	82
После конца .....	86

## Введение

Как литературное направление постмодернизм является довольно молодым явлением, зародившимся приблизительно во второй половине XX в. (после Второй мировой войны). Это, а также тот факт, что новые постмодернистские произведения создаются авторами и в рамках современного литературного периода, ведет к тому, что однозначности в определении постмодернизма как художественного феномена в литературоведении нет. Постмодернизм можно назвать в некоторой степени стихийным явлением: довольно сложно обобщить авторов, которых относят к этому направлению, в одну определенную группу, которая обладала бы четкими отличительными признаками. Поэтому практически невозможно сказать наверняка, когда закончится или когда мог бы закончиться этот период.

Из-за размытости границ понятия постмодернизма трудно говорить о его точных характерных признаках и отличительных чертах. Как правило, при определении рамок постмодернизма в литературе исследователи отталкиваются вначале от разграничения этого явления с предшествующим ему модернизмом, а затем обращаются к противопоставлению этих двух направлений. В частности, известный итальянский писатель, ученый и публицист У. Эко называл постмодернизм антиподом модернизма. Согласно его трактовке, постмодернизм нужно понимать как «ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности»<sup>1</sup>.

Похожим образом подходит к определению постмодернизма и американский исследователь И. Хассан. В рамках своего исследования этой темы он говорит о постмодернизме как о «мутации внутри модернизма»<sup>2</sup>. При этом он не рассматривает модернизм и постмодернизм как способные пересечься в одной плоскости линии, но одновременно и не утверждает, что

---

<sup>1</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 636.

<sup>2</sup> Hassan I. POSTmodernISM // New Literary History Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations. The Johns Hopkins University Press, 1971. P. 11.

они твердо отделены друг от друга. Напротив, согласно взглядам И. Хассана, оба упомянутых направления могут существовать как параллельные линии<sup>3</sup>, в том числе в составе одного литературного произведения.

И. Хассан также подчеркивает, что постмодернизм в значительной степени не похож на направление, которого придерживается сам модернизм<sup>4</sup>. Для большей наглядности в одной из работ<sup>5</sup>, посвященной изучению феномена постмодернизма, исследователь приводит перечень характерных признаков модернизма и постмодернизма (в сравнительной форме) и их отличительных черт. В числе основных признаков постмодернизма И. Хассан называет, в частности:

1. Сильную размытость или же отсутствие границ между различными литературными жанрами, стилями и т.д. (синкретизм).

2. Явные или скрытые элементы иронии, самоиронии и пародии, выражающие новый, альтернативный подход к восприятию событий минувших дней.

3. Искажение времени, проявляющееся, как правило, в намеренном нелинейном повествовании, разрыве повествования и пропусках, элементах недосказанности, структурной фрагментарности и т.д.

4. Интертекстуальность, при помощи которой может быть создана альтернативная действительность, не имеющая одной-единственной верной трактовки.

5. Элемент игры, позволяющий воспринимать описанные в произведении события согласно выбору, сделанному читателем (через домысливание).

---

<sup>3</sup> Hassan I. The Question of Postmodernism // Performing Arts Journal Vol. 6, No. 1. Performing Arts Journal, Inc, 1981. P. 32.

<sup>4</sup> Hassan I. On the Problem of the Postmodern // New Literary History Vol. 20, No. 1, Critical Reconsiderations. The Johns Hopkins University Press, 1988. P. 22.

<sup>5</sup> Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism // From The Postmodern Turn. Ohio State University Press, 1987. Pp. 84-96.

6. Самоцитирование (повторяющиеся в контексте творчества одного автора определенные элементы: символы, художественные приемы, образы, сюжетные ходы и др.).

В рамках израильского литературоведения, занимающегося изучением современной израильской литературы на языке иврит, также нет единого мнения о том, какие произведения относятся к этому направлению. В частности, известный литературовед, профессор Тель-Авивского университета А. Балабан говорит о том, что, исходя из различных трактовок этого понятия, один и тот же роман может считаться как постмодернистским, так и нет<sup>6</sup>. Несмотря на это, однако, в современной израильской литературе на языке иврит все же принято выделять такое направление, как постмодернизм.

Одной из характерных особенностей современной израильской литературы является тот факт, что в ее рамках работают параллельно сразу несколько поколений писателей. Этим обусловлено, в частности, и многообразие литературных жанров и форм, которые встречаются в современной израильской прозе. Периодизацию современной израильской литературы обычно связывают с тем или иным поколением авторов, которое доминировало в определенный период времени. Так, обычно в литературоведении выделяются три основных поколения авторов:

1. «Поколение в Стране»<sup>7</sup> (ивр. דור בארץ) – 1940-1950-е гг.;
2. «Поколение государства» (ивр. דור המדינה) или «Новая волна» (ивр. גל חדש) – 1960-1970-е гг.;
3. «Другая волна» (ивр. גל אחר) – 1980-1990-е гг.

Если большинство авторов «Поколения в Стране» демонстрируют приверженность традициям реалистического письма, полагая героя, отходящего от нормы реальности антигероем, то в творчестве авторов «Новой волны» все обстоит совершенно иначе. Писатели этого поколения отказываются от догм своих предшественников, провозглашая тем самым

---

<sup>6</sup> בלבן א. גל אחר בסיפורת העברית. כתר, 1995. עמ' 16.

<sup>7</sup> Здесь и далее, кроме отдельно оговоренных случаев, перевод выполнен автором.

«бунт и критику установившихся правил, культуры и социально-реалистических шаблонов»<sup>8</sup>. Преобладающими темами в литературе этого периода становятся разочарование в идеях прошлого и в его принципах жизни, общечеловеческие и индивидуальные (нередко в утрированной форме) проблемы<sup>9</sup>.

Зарождение и начало активного развития постмодернистского направления в контексте современной израильской прозы на языке иврит принято относить к 1980-1990-м гг. Именно в этот период на израильскую литературную арену выходит новое, молодое поколение авторов, получившее впоследствии в израильском литературоведении название «Другая волна». Творчество этой группы молодых авторов в значительной степени отличается от того, что делали их предшественники. В частности, израильский литературовед и литературный критик Г. Шакед говорит о том, что эти авторы обратились «внутрь, к более уникальному и редкому опыту»<sup>10</sup>. По словам другого израильского литературоведа, Д. Гуревича, именно постмодернизм позволяет себе переосмыслить «основополагающие мифы об израильском обществе и обнажает многообразие особенностей и различий»<sup>11</sup>.

Несмотря на это, А. Балабан указывает на то, что речь не идет об «однородной группе писателей и о сплоченной литературной школе»<sup>12</sup>.

Г. Шакед также подчеркивает, что молодые писатели избрали своим принципом протест против традиций предыдущего поколения, отстаивая таким образом свою художественную независимость<sup>13</sup>. Часть из них делает это более категорично, другая часть – менее<sup>14</sup>. Как следствие, меняется и язык произведений: манера письма становится все больше похожа на разговорный язык, отдаляется от высокого художественного стиля авторов предыдущих

<sup>8</sup> Abramovich D. Back to the Future: Israeli Literature of the 1980s and 1990s. Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 3.

<sup>9</sup> Иврит. Новая литература [Электронный ресурс] // Электронная еврейская библиотека. URL: <http://www.eleven.co.il/article/11676#05> (дата обращения: 26.03.2018).

<sup>10</sup> Shaked G. Modern Hebrew Fiction. Bloomington, Indiana University Press, 2001. P. 101.

<sup>11</sup> גורביץ' ד. פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20. תל אביב: דביר, 1997. עמ' 29.

<sup>12</sup> בלבן א. גל אחר בסיפורת העברית. כתר, 1995. עמ' 30.

<sup>13</sup> שקד ג. ספרות אז, כאן ועכשיו. כנרת: זמורה-ביתן, 1993. עמ' 43-78.

<sup>14</sup> בלבן א. גל אחר בסיפורת העברית. כתר, 1995. עמ' 28.

поколений. По словам А. Балабана, «стиль выражения мыслей повествователя в такой литературе идентичен манере поведения ее персонажей»<sup>15</sup>. Однако такой «бедный» язык характерен далеко не для всех авторов, причисляемых к поколению «Другой волны»<sup>16</sup>.

Помимо всего прочего, на новую литературу влияние оказывают и внешние социально-политические процессы, которые происходят в довольно молодом и еще динамично развивающемся обществе современного Израиля. Они, в свою очередь, тоже находят отражение в литературе. В частности, литературовед и литературный критик Х. Херциг указывает на то, что молодые писатели, хотя и разрушают во многих своих произведениях реалистические стереотипы, также продолжают, как и их предшественники, заниматься «важными темами». Отличие заключается в том, что они смотрят на это под другим углом<sup>17</sup>. Такие произведения «искажают» и «искривляют представления о реальности» и отказываются от всеобщих смыслов. Реальность, так или иначе, перевешивает попытки авторов игнорировать ее. Таким образом, израильская действительность по-прежнему вынуждает писателей обращаться к жизненно важным проблемам, которые кроются в ней<sup>18</sup>.

Пытаясь представить актуальные темы в новом свете, преподнести их читателю более наглядно, авторы периода «Другой волны» нередко прибегают к такому художественному средству, характерному для постмодернизма, как фантастический элемент. Зачастую связь персонажа произведения с таким элементом выражается как побег от реальности или же желание совершить подобный побег. Наглядным примером такого израильского автора-постмодерниста, в чьих произведениях связка «фантастический элемент – побег от реальности» играет одну из ведущих ролей, является писатель Этгар Керет (р. 1967 г.). Анализ фантастического элемента (фантастической реальности) как такового уже был предпринят мною в работах прошлых лет; рассмотрение же

<sup>15</sup> Balaban A. Biblical Allusions in Modern and Postmodern Hebrew Literature. AJS Review Vol. 28, No. 1. Cambridge University Press on behalf of the Association for Jewish Studies, 2004. P. 194.

<sup>16</sup> בלבן א. גל אחר בסיפורת העברית. כתר, 1995. עמ' 29.

<sup>17</sup> הרציג ח. הקול האומר: אני. מגמות בסיפורת של שנות השמונים. הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1998. עמ' 72.

<sup>18</sup> בלבן א. גל אחר בסיפורת העברית. כתר, 1995. עמ' 76.



фантастической составляющей как инструмента для побега от действительности в контексте творчества Э. Керета ранее никем не проводилось. Итак, рассмотрение такого рода связи между приемом побега от реальности и фантастическим элементом и особенностей подобной связи и является целью этой работы.

Для достижения цели ставятся следующие задачи:

1. Рассмотреть характерные черты и особенности понятий «фантастическое» и «побег от реальности» («исчезновение») в литературном контексте.
2. Классифицировать и сгруппировать вышеупомянутые явления в произведениях Э. Керета согласно их отличительным признакам.
3. Провести анализ этих явлений в произведениях Э. Керета и установить их смысловое значение.

В качестве материала для анализа были выбраны различные произведения писателя из сборников разных лет:

1. Рассказы «Нелюди» (ивр. לא בני-אדם), «Терминал» (ивр. טרמינל), «Ночь, когда умерли автобусы» (ивр. הלילה בו מתו האוטובוסים), «Сизиф» (ивр. סיזיפוס), «Колыбельная для времени» (ивр. שיר ערש לזמן) и «Трубы» (ивр. צנורות) из сборника «Трубы» (ивр. צנורות), 1992 г.
2. Рассказы «Пустые люди» (ивр. האנשים החלולים), «Дыра в стене» (ивр. חור בקיר) и «Выбрит и начищен до блеска» (ивр. גילוח צחצוח) из сборника «Моя тоска по Киссинджеру» (ивр. געגועי לקיסנינג'ר), 1994 г.
3. Новелла «Летний лагерь Кнеллера» (ивр. הקייטנה של קנלר) из одноименного сборника, 1998 г.
4. Рассказы «Мысль в форме рассказа» (ивр. מחשבה בצורת סיפור), «Последний рассказ – и все» (ивр. סיפור אחרון וזהו) и «Второй шанс» (ивр. הזדמנות שנייה) из сборника «Азъесмь»<sup>19</sup> (ивр. אניהו), 2002 г.
5. Рассказы «Страна лжи» (ивр. לילנד) и «После конца» (ивр. אחרי הסוף) из сборника «Вдруг стучат в дверь» (ивр. פתאום דפיקה בדלת), 2010 г.

<sup>19</sup> Перевод названия сборника дан в соответствии с официальным переводом издательства Эксмо, 2004 г.

Рассмотрение понятий фантастики (фантастического) представлено в первой главе, рассмотрение побега от реальности (исчезновения) – во второй главе. Особенности творчества Э. Керета в контексте израильского постмодернизма, а также классификация видов побега от реальности в зависимости от типа фантастического элемента в его произведениях рассматриваются в третьей главе. Наконец анализ этих художественных элементов на основе творчества Э. Керета проводится в четвертой главе. В заключении представлены выводы, сделанные по окончании работы. В приложении приведен перевод некоторых рассказов, на основе которых строится анализ, выполненный автором работы.

## 1. Современные представления о фантастическом элементе

Эскапизм, стремление убежать от окружающей действительности – на определенный временной промежуток или же навсегда – в мир фантазий, грез и иллюзий встречается, так или иначе, в литературах разных стран и периодов. Это стремление может принимать разные формы и проявляться с разной степенью очевидности и однозначности. Оно может заключаться даже в любой деятельности литературного героя, связанной с реальностью, будь то увлеченность искусством в целом или отдельными его видами, играми, разного рода хобби, религией и т.д. Однако в равной степени побег от реальности может быть выражен и при помощи фантастической составляющей, вписанной в реальный мир как его, фактически, неотъемлемая часть, так что зачастую сам герой произведения не видит в ней ничего необычного или чуждого. Или же, напротив, фантастический элемент оказывается противопоставленным настоящей действительности, не сочетается с ней и с самого начала притягивает внимание и читателя, и героя как нечто магическое, волшебное, чудесное. Нередко именно при помощи фантастических вкраплений в реальность, иллюзий и фантазий, которые постепенно или неожиданно превращаются в действительность, авторам удается подчеркнуть ту отчаянную тягу к побегу, которая одолевает героя.

Сам по себе фантастический элемент в той или иной степени появляется в мировом литературном процессе на протяжении всего его исторического развития. Безусловно, формы, при помощи которых авторы разных эпох и поколений выражали его на письме, варьируются. Начиная от мифологических воплощений, мифотворчества (хотя сам миф как таковой еще не называется фантастическим произведением, поскольку во времена его создания человеческое восприятие окружающего мира еще не достигло стадии разграничения реальности и вымысла<sup>20</sup>) и впоследствии местного фольклора и

---

<sup>20</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 17.

заканчивая произведениями с элементами фантастики уже наших дней, авторы прибегают к этому наглядному способу выражения идей. Также верно и то, что с течением времени представления о том, что же на самом деле стоит за понятиями «фантастика» и «фантастический элемент», изменялись, появлялись различные трактовки и определения, различные точки зрения и подходы к тому, как следует воспринимать эти явления. Если еще в далеком прошлом фантастическое (мифическое) начало служило, в первую очередь, для отображения «конкретной и постоянной реальности»<sup>21</sup>, для упрощения понимания тех явлений, для которых еще не было найдено рациональное объяснение, то более поздние воззрения рассматривают фантастику уже как нечто изначально вымышленное. Исходя из этого взгляда, можно утверждать, что в современном понимании фантастике уже не придается значение историчного или достоверного явления<sup>22</sup>. Такие вымышленные элементы связаны уже, по большей части, с выражением свободы мысли<sup>23</sup>. Нередко фантастическое начало появляется также на стыке состояний сна и бодрствования, когда герой или читатель не уверены в том, что из этого есть реальность, а что – плод воображения. Именно эта неуверенность, как и в нижеследующих определениях фантастики, и служит своеобразным оплотом фантастического: с ее исчезновением исчезает и сам фантастический элемент<sup>24</sup>.

На современном этапе развития литературоведения единого представления о фантастике и фантастическом элементе также не существует. Как следствие, в литературоведении не существует и однозначной классификации фантастики как таковой. Наиболее распространенными являются два подхода к определению того, что же такое фантастика<sup>25</sup>: согласно первому, фантастика понимается как художественный жанр в искусстве, в том числе и в литературе; согласно другому взгляду, фантастика определяется в искусстве как художественный прием.

---

<sup>21</sup> Gurevitch D. *With Both Feet on the Clouds*. Academic Studies Press, 2014. P. 11.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Manguel A. *Blackwater: the Book of Fantastic Literature*. London: Picador, 1984. Introduction.

<sup>25</sup> Стругацкий Б.Н. Что такое фантастика? // *День свершений*. Л.: Советский писатель, 1988. С. 4.

Если говорить о первом подходе, о жанрово-обусловленной фантастике, то основные фантастические жанры при всем своем многообразии не вызывают особых споров в литературоведческой среде; к ним, например, можно отнести утопию, фантастическое путешествие и т.д. Существенным здесь является то, что фантастическая составляющая (фантастическое допущение) выполняет роль структуры, вокруг которой строится произведение<sup>26</sup>. Такую фантастику еще называют «содержательной». Главной отличительной чертой здесь являются четко оговоренные границы непосредственно фантастического начала, прописанные для читателя и определенные рамками жанра, к которому принадлежит произведение. Таким образом, в то время как герою произведения фантастический элемент представляется обычной частью мира, в котором он сам существует, читатель понимает, что перед ним нечто фантастическое<sup>27</sup>.

Противопоставляется же ей тот тип фантастики, где сам элемент вымысла служит лишь дополнительным средством, помогающим лучше раскрыть авторский замысел<sup>28</sup>. Это – так называемая «формальная» или внежанровая фантастика. Ее отличие заключается в том, что переход между реалистическим окружением и фантастическим сглажен и зачастую неявен; читатель сам волен определять, где начинается одно и заканчивается другое<sup>29</sup>. Таким образом, можно говорить о том, что фантастическое начало проявляется, прежде всего, в восприятии – и читателя, и персонажа. Поэтому нереальный элемент является в большей степени условным и может переходить также в состояние реального, в зависимости от взгляда<sup>30</sup>. В фантастических произведениях такого типа реальное и нереальное могут взаимно заменяться вследствие того, что сама окружающая действительность наделяется автором некими фантастическими свойствами, не характерными для нее<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> Стругацкий Б.Н. Что такое фантастика? // День свершений. Л.: Советский писатель, 1988. С. 6.

<sup>27</sup> Неёлов Е. Фольклорный интертекст русской фантастики: учебное пособие по спецкурсу. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2002. С. 10-15.

<sup>28</sup> Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе 20 века. М.: Высшая школа, 2008. С. 42-43.

<sup>29</sup> Неёлов Е. Фольклорный интертекст русской фантастики: учебное пособие по спецкурсу. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2002. С. 10-15.

<sup>30</sup> Неёлов Е. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Петрозаводск: Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова, 1986. С. 40.

<sup>31</sup> Геллер Л. Вселенная за пределами догмы. Размышления о советской фантастике. Лондон: ОРІ, 1985. С. 9.

Одним из первых, кто сформулировал определение формальной фантастики (прежде всего, в контексте русской литературы), был русский философ, публицист, литературный критик В.С. Соловьев. Согласно ему, «подлинно» фантастическое никогда не позиционирует себя открыто как таковое; напротив, фантастические проявления должны служить намеками на нечто противоестественное и необычное, что было привнесено в реальную жизнь<sup>32</sup>. «Подлинно-фантастическое» не устанавливает своих четких законов, определяющих его. В нем «всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной, всегдашней связи явлений, причём, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности»<sup>33</sup>.

Идея В.С. Соловьева впоследствии была разработана французским литературоведом-структуралистом Ц. Тодоровым и нашла свое отражение в данном им определении: «Фантастическое – это колебание, испытываемое человеком, которому знакомы лишь законы природы, когда он наблюдает явление, кажущееся сверхъестественным»<sup>34</sup>. Иными словами, согласно Ц. Тодорову основная роль фантастического элемента в произведении заключается в том, чтобы заставить читателя сомневаться, можно ли дать логическое объяснение тому, что описывает автор. Исходя из этого, Ц. Тодоров предлагает своего рода алгоритм для выявления фантастического элемента, основанный на трех правилах<sup>35</sup>:

1. Читатель обязан рассматривать мир текста (мир персонажей) как мир живых людей, но при этом испытывать то самое колебание, вызванное неуверенностью в естественности или же неестественности описываемых событий и явлений.

2. Персонаж произведения тоже может испытывать подобные сомнения; при этом его колебания превращаются также в одну из тем

---

<sup>32</sup> Соловьев В.С. Предисловие к «Упырю» Графа А.К. Толстого [Электронный ресурс] // Собрание сочинений. Том 9. С.-Петербург, 1913. С. 377. URL: [http://www.odinblago.ru/soloviev\\_9/](http://www.odinblago.ru/soloviev_9/) (дата обращения: 11.04.2018).

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 25.

<sup>35</sup> Там же, с. 33.

произведения, а сам персонаж, благодаря своей неуверенности, принимает на себя и роль читателя.

3. Читатель должен занимать по отношению к тексту определенную позицию: отказаться как от «поэтического», так и от аллегорического его восприятия.

Ц. Тодоров при этом подчеркивает, что определяющую роль непосредственно для фантастики здесь играют первый и третий пункты<sup>36</sup>, в то время как второй является факультативным. Однако, несмотря на распространенность этой концепции, ей не удалось избежать критики со стороны других исследователей и литературных деятелей. В частности, польский писатель С. Лем довольно категорично высказывался о подходе к фантастике Ц. Тодорова. Аргументировал он свою позицию, прежде всего, тем, что подобная концепция в значительной степени сужает и ограничивает саму сущность фантастического до определенных его разновидностей, преобладавших в работах писателей XIX в.<sup>37</sup>

Как уже отмечалось выше, на сегодняшний день в литературоведении отсутствует общее определение фантастической составляющей. Так, другой французский литературовед Р. Кайуа предлагает несколько иное объяснение того, что же такое фантастика в литературных произведениях: «...это нарушение общепринятого порядка, вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам, а не тотальная подмена реальности миром, в котором нет ничего, кроме чудес»<sup>38</sup>. Подчеркивая противоречие, которое создается в произведении при конфронтации реального и вымышленного, Р. Кайуа также указывает на то, что «...фантастическое <...> демонстрирует скандал, разрыв, вторжение необычного, почти невыносимое в реальном мире»<sup>39</sup>. Похожий подход к изучению фантастической составляющей в литературе предлагает и

<sup>36</sup> Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 34.

<sup>37</sup> См. Lem S. Todorov's Fantastic Theory of Literature. Science Fiction Studies Vol. 1, No. 4. SF-TH Inc, 1974. Pp. 227-237.

<sup>38</sup> Кайуа Р. В глубь фантастического / Р. Кайуа, пер. с фр. Наталии Кисловой. СПб., 2006. С. 110-111.

<sup>39</sup> Caillois R. De la Féerie à la science-fiction // Préface à l'Anthologie du fantastique. Paris: Gallimard, 1966. P. 8.

американский литературовед-фантаст Э. Рабкин. Согласно его идее, главной типичной чертой наличия фантастики в произведении является момент, когда характерные для основного повествовательного (то есть реального) мира ракурсы изменяются на диаметрально противоположные<sup>40</sup>. В соответствии с концепцией Э. Рабкина, фантастическая составляющая включает также элементы сюрреализма, сатиры и аллегории.

В рамках исследуемой в этой работе темы фантастические элементы и мотивы будут пониматься в соответствии именно с трактовкой фантастики по Р. Кайуа, так как она не отодвигает границы фантастического до рамок одного конкретного литературного периода. В то же время, такая трактовка предполагает довольно широкий спектр возможных признаков фантастической составляющей и ее теоретических выражений в тексте, что позволяет охватить большую по объему выборку литературных произведений, чем на основе других приведенных выше определений.

Так как задачи и цель работы направлены на изучение рассказов израильского писателя Э. Керета, в которых присутствует фантастический элемент, необходимо также привести взгляд современного израильского литературоведения на проблему определения фантастики. В целом, изучению фантастической составляющей в произведениях современных авторов, пишущих на иврите, в израильском литературоведении отводится второстепенная роль, поскольку в общемировом литературном контексте современная израильская литература на языке иврит является еще довольно молодой литературой. В связи с этим пока трудно говорить о четко сложившихся и устоявшихся методах и средствах, которыми пользуются в своих произведениях израильские авторы для создания фантастического эффекта<sup>41</sup>. Об этом пишет в своей монографии «Фантастика в прозе писателей «поколения Государства» (ивр. הפאנטסיה בסיפורת דור המדינה), посвященной изучению феномена фантастики в творчестве таких авторов, как Д. Шахар

<sup>40</sup> Rabkin E. The Fantastic in Literature. Princeton Legacy Library. Princeton University Press, 1976. P. 12.

<sup>41</sup> ברטנא א. הפאנטסיה בסיפורת דור המדינה. פפירוס/הקיבוץ המאוחד, עמ' 39. 1989.



(1926-1997 гг.), Й. Каниюк (1930-2013 гг.), И. Авербух-Орпаз (1923-2015 гг.) и др., известный израильский литературовед О. Бартана. В своей концепции фантастического он исходит из тех же идей о фантастике как об общелитературном явлении, что и Ц. Тодоров<sup>42</sup>. Также он говорит и о том, что фантастика должна пониматься не как жанр или литературное течение, но как отдельное явление в литературе<sup>43</sup>.

Рассуждая о трудностях, возникающих при рассмотрении проблемы фантастики в израильской литературе, О. Бартана указывает, прежде всего, на следующие аспекты<sup>44</sup>.

Во-первых, предметом исследования израильского литературоведения оказываются зачастую работы тех авторов, которые еще не завершили свой литературный путь, поэтому трудно однозначно классифицировать их творчество.

Во-вторых, сложным представляется обобщение работ в рамках творчества одного автора или же целого поколения ввиду того, что многие авторы со временем отходят от прежнего стиля и художественных средств.

В-третьих, темы и тематики, к которым обращаются современные израильские авторы, в большинстве своем еще находятся на стадии исторического формирования, так как отстоят от нашего времени на малое количество лет, в связи с чем невозможно точно оценить их исторический масштаб.

В-четвертых, само по себе фантастическое начало имеет в современной израильской литературе большое количество возможных приемов, с помощью которых оно выражается. Подобное многообразие во многом затрудняет разделение произведений на фантастические и нефантастические. Из этого следует, что определить критерии, по которым тот или иной автор может считаться в определенной степени «фантастом», также непросто.

---

<sup>42</sup> ברטנא א. הפאנטסטיה בסיפורת דור המדינה. פפירוס\הקיבוץ המאוחד, 1989. עמ' 26.

<sup>43</sup> שם, עמ' 31.

<sup>44</sup> שם, עמ' 39-40.

В-пятых, автор и читатель, в зависимости от их мировоззрения (например, приверженность религиозным представлениям о мире или же атеистическому взгляду) склонны по-разному воспринимать и решать для себя, что является фантастическим элементом, а что – нет. Таким образом, подобное спорное явление может быть понято либо как «реалистические данные, для описания которых существуют научные инструменты»<sup>45</sup>, либо же как «миф».

В-шестых, воздействие оказывает и неоднородное происхождение того культурного наследия, обладателем которого является современный Израиль. Однако не все авторы молодых литературных поколений и не все их читатели в одинаковой степени знакомы со всеми сторонами этого обширного наследия. Рамками подобных знаний служит, как правило, определенная социальная принадлежность<sup>46</sup>.

Кроме того, начало процесса становления современной израильской литературы совпало по времени с тем периодом, когда в Израиле ведущую политико-идеологическую роль играло Израильское рабочее движение, установившее свои правила «нормальности» и свои нормы. Под «нормальностью» и «нормой» в данном случае подразумевается комплекс представлений, сложившийся в рамках идеалов и идеологии рабочего движения. Основой такой нормы был реализм; а в литературе, соответственно, – реалистическое направление. Как следствие, герой, оторванный от реальной действительности, утративший с ней связь, воспринимался в то время как антигерой. Из-за этого роль и место произведений с фантастическими элементами было ограничено.

Помимо прочего, важно также упомянуть и влияние со стороны иностранных литератур. Если на ранних этапах становления современной израильской литературной традиции это было в большей степени влияние русской классической литературы (психологической прозы), то в последние годы, согласно О. Бартана, преобладает влияние уже западной психологической

---

ברתנא א. הפאנטסיעה בסיפורת דור המדינה. פפירוס\הקיבוץ המאוחד, 1989. עמ' 39.<sup>45</sup>

שם, עמ' 40.<sup>46</sup>

литературы. Говоря о связи современной израильской литературы с русской прозой конца XIX в., стоит сказать о некоторых особенностях этой связи. Центральным образом в русской литературе обозначенного периода был герой, в той или иной степени оторванный от реальности и поэтому связанный с фантастическим. Израильское рабочее движение же, позиции которого в ту эпоху были главенствующими и которое в значительной степени также находилось под влиянием русской культуры того времени, расценивало русского литературного героя (антигероя) как «литературную поддержку идеалов развитой нормальности»<sup>47</sup>.

Несмотря на все перечисленные выше трудности, исследование фантастического элемента в современной израильской литературе на языке иврит – это важная литературоведческая задача. Нередко именно при помощи фантастики авторы переносят опыт и представления прошлых лет на новые знания. Можно говорить о том, что в современных израильских произведениях через призму фантастических элементов отражается «жизненно важное положение человека»<sup>48</sup>.

Поскольку в этой работе речь будет идти, прежде всего, о коротких рассказах, а также о небольшой новелле, уместно также привести определение, которое дает О. Бартана непосредственно для фантастического рассказа. Итак, фантастический рассказ – это «каждый рассказ, описывающий подобный реальности мир, сохраняющий аллегорические связи, или альтернативные связи, с реальным миром, знакомым читателю»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> ברטנא א. הפאנטסיה בסיפורת דור המדינה. פפירוס\הקיבוץ המאוחד, 1989. עמ' 44.

<sup>48</sup> שם, עמ' 40.

<sup>49</sup> שם, עמ' 25.

## 2. Побег от реальности и феномен исчезновения в литературе

Само по себе понятие побега от реальности или из реальности (эскапизм) в литературно-художественном контексте включает в себя довольно обширный перечень приемов, с помощью которых автор, так или иначе, предоставляет герою (героям) возможность сбежать из окружающей действительности или же просто уклониться от нее, погрузившись в свой внутренний мир. Основной причиной подобного стремления является, как правило, внутренний или внешний конфликт персонажа с окружающей его действительностью или ее частями. Нередко такого рода противостояние литературного героя и мира, в который он помещен, рассматривается с положительной точки зрения, например, как борьба с системой или чрезмерно мрачной и угнетающей реальностью, которая может быть обречена на гибель. В частности, английский писатель, лингвист и литературовед Дж.Р.Р. Толкин полагал, что побег от реальности в так называемые «вторичные миры», то есть в вымышленные вселенные – это исключительно положительный феномен<sup>50</sup>. Благодаря ему счастливее становятся как персонаж, так и читатель, который, во-первых, переживает за судьбу героя, а во-вторых, подсознательно может также желать уйти от окружающей его действительности, погрузившись в описания вымышленного мира.

Одним из наиболее часто используемых в литературе приемов побега от реальности является исчезновение. Особое значение в качестве литературной темы это художественное явление приобрело уже в начале историко-социального периода модернизма<sup>51</sup>. Среди множества причин этого не последняя роль отводится и взаимоотношениям человека с окружающей его средой, с природой. Это объясняется тем, что под давлением таких социальных процессов, как, например, индустриализация и следующая за ней урбанизация

---

<sup>50</sup> Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках // Чудовища и критики. М.: АСТ, 2008. С. 151-221.

<sup>51</sup> Seiler S. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne. J.B. Metzler Verlag, GmbH Stuttgart, 2016. S. 13.

человек стал ощущать угрозу отчуждения, разобщения с самим собой<sup>52</sup>. Из этого впоследствии вырастает и постепенно усиливается желание исчезнуть, которое затем подкрепляется конфликтом определения идентичности<sup>53</sup>. В таком контексте тяга к побегу от реальности служит актом самоутверждения в этой ставшей чуждой окружающей действительности. В то же время, активная разработка модернизма уже как литературного направления способствует появлению новых художественных приемов, которые способствуют тематической актуализации идей исчезновения.

Если к литературному модернизму, скорее, применимо условное название «эпоха отсутствия», что противопоставляется явлению смерти в традициях романтизма и реализма, то такое направление, как постмодернизм, можно характеризовать уже как «эпоху исчезновения»<sup>54</sup>. В то время как в литературе модернизма исчезновение как тема находится еще только на стадии зарождения, авторы постмодернистского направления делают его одним из излюбленных элементов и способов выражения той или иной идеи. Как правило, само ядро постмодернистского произведения составляет тяга к состоянию небытия, а также изображение человеческой смерти и устремление на поиски утерянного смысла бытия<sup>55</sup>.

В обобщенном представлении исчезновение как литературное, прежде всего, постмодернистское явление, основывается на пяти основных положениях<sup>56</sup>:

### 1. Исчезновение – это процесс.

Под процессом понимается переход человека или предмета из состояния присутствия в состояние отсутствия. Исчезновение никогда не может быть

---

<sup>52</sup> Seiler S. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne. J.B. Metzler Verlag, GmbH Stuttgart, 2016. S. 13.

<sup>53</sup> Ibid., S. 14.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid., S. 15.

отождествлено с состоянием отсутствия, в котором находится исчезнувший, так как это состояние является уже результатом<sup>57</sup>.

2. Местом действия его является определенное (ограниченное) пространство.

Выбранное пространство может быть как открытым, так и замкнутым; решающим здесь выступает тот факт, что пространство служит условием для существования (присутствия) того предмета или человека, который впоследствии будет вовлечен в процесс исчезновения. Таким образом, пространство является одновременно отправной точкой и для присутствия субъекта или объекта, и для его исчезновения.

3. Для исполнения этого процесса необходимы определенные временные рамки.

Установленные временные условия важны не только в контексте исполнения процесса, его течения, но и в контексте исторического времени. Само по себе исчезновение, как правило, занимает самый малый промежуток времени, если только автор не использует исчезновение как метафору<sup>58</sup>, однако важно также включение в историческую хронологию, которое зачастую имеет и культурное значение. В некоторых случаях исторические события определяют ход исчезновения.

4. В этот процесс оказывается вовлеченным определенный субъект и/или объект повествования.

Исчезновение – двойственный процесс: с одной стороны, в нем принимает участие человек или предмет, подверженный исчезновению («воспринимаемый»); с другой стороны, присутствует субъект, наблюдающий это исчезновение («воспринимающий»)<sup>59</sup>. После своего исчезновения воспринимаемый субъект или объект, оказавшись в состоянии исчезнувшего, так или иначе, оставляет некий след или отголосок в памяти и восприятии

---

<sup>57</sup> Seiler S. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne. J.B. Metzler Verlag, GmbH Stuttgart, 2016. S. 15.

<sup>58</sup> Ibid., S. 16.

<sup>59</sup> Ibid.

наблюдателя, которого он покинул. В этом состоит главное отличие исчезнувшего персонажа от умершего: в случае первого он находится в состоянии временного отсутствия (в понимании наблюдателя), которое так же легко может вновь смениться на присутствие в реальности. В отличие же от исчезновения, смерть персонажа означает, прежде всего, телесное завершение бытия, которое в сознании наблюдателя уже определяется как необратимый процесс<sup>60</sup>.

5. Этот процесс изображается через призму восприятия некоего другого субъекта, наблюдателя (прямого или косвенного) или же тоже участника событий.

Фигура воспринимающего не выступает непременно свидетелем исчезновения и не всегда присутствует во время этого процесса в качестве непосредственного наблюдателя<sup>61</sup>. Зачастую достаточным условием является знание о том, что исчезновение в том или ином виде произошло. Нередко также такое развитие событий, при котором воспринимающий персонаж отправляется на поиски исчезнувшего.

Подобное разделение ролей на «воспринимаемого» и «воспринимающего» в некоторых случаях способствует тому, что сам процесс исчезновения подразделяется на активное исчезновение и пассивное<sup>62</sup>. Активным называется тот тип исчезновения, когда субъект восприятия исчезает сам, по своей воле. Пассивное же исчезновение характеризуется тем, что ему способствует некая сила извне (в частности, это может быть и персонаж-наблюдатель), что делает такое исчезновение насильственным или вынужденным.

Хотя в литературе модернистского и постмодернистского направлений явление побега от реальности и исчезновения в различных своих вариациях

---

<sup>60</sup> Seiler S. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne. J.B. Metzler Verlag, GmbH Stuttgart, 2016. S. 16.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

играло весьма значительную роль<sup>63</sup>, в рамках культурологических и литературоведческих исследований ему не уделялось особенного внимания<sup>64</sup>. Как правило, изучение этого художественного приема ограничивалось такими темами, как «присутствие и/или отсутствие, деконструктивизм как литературная композиция, роль автора в постмодернизме...»<sup>65</sup>. Таким образом, исчезновение воспринималось скорее как историко-культурный и социальный процесс. Исследователи не видели в нем потенциала для литературно-художественного исследования. Это, впрочем, не означает, что само по себе понятие «исчезновение» не было известно или не употреблялось в литературоведении, однако даже в контексте изучения литературных произведений исследователи привычно ссылались на уже разработанные определения этого термина в других областях, упомянутых выше<sup>66</sup>. Это также указывает на тесную связь исчезновения и побега от реальности в литературе с культурно-историческим фоном.

Если говорить об исследовании тематической стороны феномена исчезновения, необходимо учитывать ряд вопросов, относящихся непосредственно к процессу и участвующему в нем субъекту или объекту, а именно<sup>67</sup>:

1. Кто исчезает?
2. Каким образом, в рамках чего исчезает этот субъект?
3. По какой именно причине он исчезает?

В зависимости от ответов на эти вопросы различают несколько типов (видов) исчезновения<sup>68</sup>:

1. Исчезновение, связанное с кризисом определения идентичности.

---

<sup>63</sup> Schimmang J. Verschwinden: Ein rhapsodischer Literaturbericht. Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 57/2, 2003. S. 118.

<sup>64</sup> Seiler S. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne. J.B. Metzler Verlag, GmbH Stuttgart, 2016. S. 17.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Ibid., S. 21.

<sup>68</sup> Ibid., S. 22.



Такой тип предполагает и возможное физическое исчезновение, обусловленное стремлением к смене идентичности. В то же время, к этому типу принадлежит и метафорическое исчезновение, когда для персонажа существует угроза кризиса идентичности.

2. Исчезновение в пространстве, которое при любых условиях утверждается как пространство для процесса исчезновения.

3. Вынужденное исчезновение.

Происходит в контексте исторических событий. Для такого типа исчезновения характерна привязка к конкретному отрезку времени.

4. «Поэтологическое» исчезновение.

При этом типе исчезновения оно (а также такое явление, как «смерть автора»<sup>69</sup>) рассматривается в рамках теории постструктурализма в контексте поэтологического дискурса.

Таким образом, несмотря на частое обращение авторов прошлых литературных периодов к явлению исчезновения и несмотря на довольно высокий интерес к этой теме в современной литературе, как таковое точное и единое понятие исчезновения в литературоведении до сих пор отсутствует<sup>70</sup>. В рамках этой работы исчезновение будет отождествляться с художественным явлением побега от реальности и употребляться в широком смысле этого понятия. В частности, любое нарушение персонажами выбранных произведений рамок реальной действительности (переход из нее в фантастический мир, искажение реальности в восприятии самого персонажа, вторжение субъектов или объектов из других реальностей и т.д.) будет рассматриваться как состоявшаяся или несостоявшаяся попытка побега от реальности.

---

<sup>69</sup> См. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, Поэтика. М.: Рипол Классик, 1994. С. 392-401.

<sup>70</sup> Seiler S. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne. J.B. Metzler Verlag, GmbH Stuttgart, 2016. S. 13.

### 3. Творчество Э. Керета в израильском литературном процессе. Классификация видов побега от реальности

#### *3.1 Общие черты израильского постмодернизма 1980-1990-х гг.*

В последние десятилетия XX в., как уже было сказано ранее, в израильском литературном процессе появляется новое поколение писателей, называемое «Другая волна». На передний план в литературе постепенно выходят проблемы различных меньшинств, иммигрантов, вопрос о месте женщины в обществе<sup>71</sup>. Все эти вопросы, вместе и по отдельности, обращают авторов к проблеме переоценки ценностей. В процессе этого переосмысления и отчасти как его следствие появляется новый тип литературного героя – так называемый постмодернистский герой. В отличие от героев предшествующих литературных периодов, постмодернистский герой сам принадлежит к тому или иному меньшинству (политическому, идеологическому, духовному, национальному и т.д.) и тем самым уже противопоставлен единству, обществу большинства.

Изменился и стиль письма: в отличие от литературы прошлых поколений, в постмодернистских произведениях уже нет так называемого всеведущего рассказчика<sup>72</sup>, а стиль его речи (если повествование ведется от третьего лица) в значительной степени идентичен речи героев произведения. Как правило, повествование в таких произведениях вообще ведется от первого лица, что априори делает невозможным существование всеведущего рассказчика в постмодернистской литературе. Возникает новый тип рассказчика: угол его зрения и количество информации или знаний о мире, в котором он находится, ограничены рамками знаний того персонажа, за которым он закреплен. Такое явление встречается также и в произведениях, где повествование ведется от третьего лица (преимущественно короткие рассказы, в частности, творчество О.

<sup>71</sup> גורביץ' ד. פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20. תל אביב: דביר, 1997. עמ' 29.

<sup>72</sup> Balaban A. Biblical Allusions in Modern and Postmodern Hebrew Literature // AJS Review Vol. 28, No. 1. Cambridge University Press on behalf of the Association for Jewish Studies, 2004. P. 194.

Кастель-Блум и Э. Керета): поле зрения одинаково для героев и рассказчика<sup>73</sup>. Объясняется это тем, что постмодернистский герой помещен в своеобразную хаотическую действительность, которая лишена однозначности, конкретики или определенного значения.

Новую литературу 1980-1990-х гг. также характеризует ряд признаков, наиболее частотными из которых являются следующие три<sup>74</sup>, так или иначе проявляющиеся в ее произведениях:

1. Реальность в определенной степени игнорируется; авторы отказываются от существующей действительности.
2. Попытки придать реальности смысл, значение тщетны и ни к чему не приводят.
3. Любовные отношения практически невозможны.

Главным в таких произведениях уже не является изображение взглядов и предпочтений (идеологических, социально-политических и др.) или принадлежности персонажа к какой-либо определенной группе (религиозной, национальной и др.) в рамках общества. Как уже было сказано выше, постмодернистский герой практически всегда, так или иначе, принадлежит к какому-либо меньшинству в рамках социально-политических групп, поэтому связанные с этими темами описания служат, как правило, фоном для основной истории, почти не влияя на ее ход<sup>75</sup>. Сам герой таких произведений уже не бросает вызов миру, обществу или правящей власти, не пытается разрушить привычный уклад жизни, в нем отсутствует романтический бунтарский дух. Это объясняется, в частности, тем, что в постмодернистском мире нет такой власти и/или идеологии, против которой можно было бы восстать<sup>76</sup>.

То, каким образом автор изучает и описывает внутренний мир героев, их мотивы и поступки, чувства и те ситуации, в которые он погружает этих героев,

---

<sup>73</sup> Balaban A. Biblical Allusions in Modern and Postmodern Hebrew Literature // AJS Review Vol. 28, No. 1. Cambridge University Press on behalf of the Association for Jewish Studies, 2004. P. 197.

<sup>74</sup> Kubovy M. Inniut and Kooliut: Trends in Israeli Narrative Literature, 1995-1999 // Israel Studies, Vol. 5, No. 1, The Americanization of Israel (Spring, 2000). P. 248.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> Ibid.

характеризуется независимостью от реальной действительности. Персонажи словно бы находятся в некоем вакууме. Все события происходят в атмосфере экзистенциального кризиса и усталости, сама жизнь героев протекает в перманентном состоянии их слабости и несостоятельности. Нередко ощущается и отсутствие веры в то, что существует некая реальность, которую человек в силах понять<sup>77</sup>.

В то время как для литературы более ранних периодов во многом характерно обращение к поискам того, что можно называть нормальностью, и последующее стремление к ней, израильские авторы-постмодернисты отказываются от этих поисков. Нередко важными для них становятся детали, на первый взгляд, бессмысленные. В центре постмодернистских произведений оказывается уже не общество в целом и не отдельная его группа, а сам человек, его зачастую гипертрофированное «я»<sup>78</sup>. Герой не стремится к построению нормальной реальной жизни в рамках существующего общества. Он живет в созданной собственным подсознанием иллюзии вечной молодости, вследствие чего полагает, что проблемы рутинной жизни не заденут его. Это, в частности, является причиной отказа постмодернистского персонажа от семьи и семейных уз: пытаясь создать свой образ (себя) и в реальном, и в виртуальном (вымышленном) мире, герой не находит там места семейным отношениям. Поэтому в такой модели самореализации семья, дети и/или родители предстают, скорее, в виде преграды, чем опоры; они «старомодны, <...> не в тренде»<sup>79</sup>.

### *3.2. Э. Керет в контексте современного израильского постмодернизма*

Начало творческого пути известного израильского автора Э. Керета также относится к периоду 1980-1990-х гг. Его произведения принято относить к

---

<sup>77</sup> Kubovy M. Inniut and Kooliut: Trends in Israeli Narrative Literature, 1995-1999 // Israel Studies, Vol. 5, No. 1, The Americanization of Israel (Spring, 2000). P. 248.

<sup>78</sup> Ibid., p. 255.

<sup>79</sup> Ibid., p. 256.

такому литературному направлению, как постмодернистский абсурдизм<sup>80</sup>. Это во многом обусловлено тем, что в своих рассказах писатель нередко использует абсурдно-фантастические и гиперболизированные приемы, чтобы описать порой совершенно обыденные и банальные ситуации<sup>81</sup>. Сам автор неоднократно упоминает в интервью и влияние произведений Ф. Кафки, оказанное непосредственно на его творчество, а также называет его своим источником вдохновения<sup>82</sup>.

Этгар Керет родился 20 августа 1967 г. в городе Рамат-Ган. Его родители, Орна и Эфраим Керет, пережили Холокост; впоследствии эта тема, по словам самого писателя, также в определенной степени повлияла на его творчество и нашла отражение в некоторых рассказах (например, рассказ «Кроссовки», ивр. נעליים, из сборника «Моя тоска по Киссинджеру»). Сейчас писатель вместе с женой (актриса Шира Гефен) и сыном проживает в Тель-Авиве.

Литературная деятельность Э. Керета началась в 1991 г. с газетных статей и театральных сценариев. Первый рассказ он написал еще в армии и, рассказывая о начале своего творческого пути, говорит следующее: «...наше семейство явно не годится для армейской службы. Со мной была та же история: ни один из командиров не желал иметь с таким солдатом дела, они меня перебрасывали друг другу, как горячую картофелину. Последний офицер, которому эта картофелина попала в руки, был человеком религиозным. Он говорил, что понимает: у каждого человека в этом мире есть свое предназначение, но мое предназначение для него загадка. Таким образом, в конце концов, меня отправили заниматься компьютерами, поскольку у меня было хорошо с математикой. В компьютерном центре я отбывал в одиночестве долгие смены, по сорок восемь часов. Там не знаешь, куда себя деть: разговариваешь сам с собой, спишь, поешь песни, пишешь что-нибудь уже,

---

<sup>80</sup> Крюков А. Ивритская литература в XX веке. М.: Муравей, 2005. С. 444.

<sup>81</sup> Там же, с. 445.

<sup>82</sup> The New York Times. Etgar Keret: By the Book [Electronic resource] // The New York Times, 2015. URL: <http://www.nytimes.com/2015/07/12/books/review/etgar-keret-by-the-book.html> (дата обращения: 5.05.2018).

наконец. Так я написал первый рассказ»<sup>83</sup>. Первый сборник рассказов молодого писателя «Трубы» (ивр. צנרות) вышел уже в 1992 г. Позднее этот сборник вошел в «Список 50 книг государства», которые были написаны в Израиле с 1948 г.<sup>84</sup>, а рассказ Сирена (ивр. צפירה) из этого сборника позднее был включен в обязательную программу по литературе в средней школе. Затем в 1994 г. вышел второй сборник автора – «Моя тоска по Киссинджеру» (ивр. געגועי לקיסנינג'ר). Публикация двух первых сборников рассказов привела к тому, что внимание как читателей, так и литературных критиков обратилось к творчеству писателя.

Отношение литературной критики к произведениям Э. Керета было весьма неоднозначным и прошло путь от отрицания и довольно жесткой критики до признания и принятия<sup>85</sup>. За короткое время Э. Керету удалось завоевать любовь и интерес читателей, а также стать своего рода глашатаем настроения молодых поколений израильтян<sup>86</sup>. Отмечается также тот факт, что благодаря произведениям Э. Керета (в основном это – небольшие рассказы) жанр короткого рассказа в израильской литературе был возрожден и популяризирован среди других молодых авторов. Несмотря на большое количество рецензий, написанных на разные сборники и рассказы писателя, в израильском литературоведении и литературной критике лишь малое количество академических статей посвящено творчеству Э. Керета<sup>87</sup>.

Помимо литературной деятельности Э. Керет также принимает активное участие в социально-политической жизни Израиля, в связи с чем (из-за своих левых взглядов и выступлений) нередко подвергается критике. В 1999 г. писатель был включен в список 50 лучших израильских политиков, общественных деятелей и литераторов по версии газеты «Маарив»<sup>88</sup>.

---

<sup>83</sup> Керет Э. «Я – кролик, который из всех сил притворяется человеком». Интервью С. Львовского, 2009 [Электронный ресурс] / С. Львовский // Open-Space.ru Архив, 2009 URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/15020/> (дата обращения: 22.05.2018).

<sup>84</sup> Крюков А. Ивритская литература в XX веке. М.: Муравей, 2005. С. 449.

<sup>85</sup> Katsman R. Etgar Keret: The Minimal Metaphysical Origin / R. Katsman // Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures Volume 67, Issue 4, 2013. P. 189.

<sup>86</sup> Schwartz Y. "A Story or a Bullet Between the Eyes" Etgar Keret: Repetitiveness, Morality and Postmodernism // Hebrew Studies, Vol. 58 (2017). National Association of Professors of Hebrew (NAPH). P. 427.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Крюков А. Ивритская литература в XX веке. М.: Муравей, 2005. С. 449.

Произведения Э. Керета довольно ярко выделяются из общего ряда литературы «Другой волны» во многом благодаря тому, что в них сочетаются малая форма, которая порой достигает всего нескольких строк (рассказ «Хубэза», ивр. חובזה), и острая проблематика реальной действительности. Проблемы, которые автор освещает в своих рассказах, касаются не только государства Израиль (арабо-израильский конфликт, человек и армия и др.), но часто носят и общечеловеческий характер (кризис самоопределения человека, одиночество, разочарование, межличностные отношения и т.д.). При этом язык повествования остается близким и понятным читателю (в особенности, молодому), легким и повседневным, с множественными сленговыми вкраплениями. В частности, израильский писатель, а также основатель и редактор периодического издания «Сейчас» (ивр. עכשיו) Г. Мокед называет основным направлением письма Э. Керета так называемый «захват образа мышления» (ивр. תפיסת-ראש) молодого поколения, который выражается, прежде всего, при помощи характерного «одномерного, но совершенно убедительного»<sup>89</sup> языка. Такой стиль позволяет ему «создавать и реально-фантастические ситуации»<sup>90</sup>.

Герои рассказов Э. Керета – простые, среднестатистические люди со своими житейскими трудностями и проблемами, которых автор помещает в разнообразные жизненные ситуации. Писатель видит свою цель не в том, чтобы изобразить выдающуюся личность или творящего историю народного героя, своеобразного идеального человека; напротив, он придерживается мнения, что «многие израильские писатели страдают от гипертрофированного чувства ответственности»<sup>91</sup>. Он пишет о простых людях, а о предназначении своих произведений говорит: «Я хочу, чтобы люди понимали и любили меня, это все»<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> מוקד ג. בזמן אמיתי: 96 מסות, מאמרים, רצונות ורשימות על הספרות העברית של דור המדינה. תל אביב, 2011. עמ' 338.

<sup>90</sup> Крюков А. Ивритская литература в XX веке. М.: Муравей, 2005. С. 447.

<sup>91</sup> Там же, с. 448.

<sup>92</sup> Там же, с. 449.

Несмотря на то, что в рассказах автора зачастую много сцен жестокости (рассказы «Нелюди», «После конца», «Дыра в стене» и др.), автор осуждает, как правило, неявным образом такие явления, как насилие, нетерпимость, терроризм. Он неоднократно указывает, что действительной базой для его рассказов, в том числе и для жестоких сцен в них, является непосредственно современная израильская реальность («Нас не надо учить насилию, оно часть наших будней»<sup>93</sup>). Автор подчеркивает, что, по его мнению, Израиль находится в состоянии войны, даже когда нет никаких бомбардировок: это война внутри самого израильского общества, конфликт, разрешить который сейчас не представляется возможным<sup>94</sup>.

К первой половине 2018 г. Э. Керет написал на иврите пять сборников рассказов, пять детских книг, автобиографию «Семь тучных лет»<sup>95</sup> (ивр. שבע השנים הטובות), а также выступил соавтором (автором текста) в трех графических романах<sup>96</sup>.

Как уже упоминалось выше, нередко в своих произведениях Э. Керет обращается к такому художественному приему, как внедрение в рассказ фантастического элемента, который призван еще больше актуализировать и подчеркнуть затрагиваемую проблему. Характерной чертой этого приема у Э. Керета является сочетание фантастического начала, будь то единичный фантастический элемент или же целый вымышленный мир, с реальной действительностью. При этом фантастическое так тесно сочетается с реальным, что не всегда даже воспринимается как нечто чуждое. Стоит также отметить, что за счет разнообразия своих воплощений фантастическая составляющая сочетается с различными проблемами и темами из настоящей реальности, которые автор с помощью фантастического элемента подчеркивает и помещает на первый план.

---

<sup>93</sup> Крюков А. Ивритская литература в XX веке. М.: Муравей, 2005. С. 447.

<sup>94</sup> Kegel S. Israelische Schriftsteller: Kommt ein Pferd in eine Bar [Electronic resource] / S. Kegel // Frankfurter Allgemeine von 1.03.2015. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/israels-schriftsteller-schuetzen-sich-mit-ironie-13427190.html> (дата обращения: 27.11.2017).

<sup>95</sup> Перевод названия дан в соответствии с официальным переводом издательства Фантом-Пресс, 2017.

<sup>96</sup> Keret Etgar [Electronic resource] // The Institute of the Translation of Hebrew Literature. URL: [http://www.ithl.org.il/page\\_13212](http://www.ithl.org.il/page_13212) (26.05.2018).



Нередко сам фантастический элемент схож с реальностью внешне. Несмотря на его нереальное происхождение, он не имеет значительных отличий от настоящего, будь то вымышленная реальность или же отдельная деталь, и за редкими исключениями в нем или с ним также не происходит ничего, что не могло бы при определенных обстоятельствах произойти и в действительности. По этой причине можно говорить о психологической, а не о материальной роли фантастического элемента в творчестве Э. Керета и, как следствие, о внежанровой фантастике в его произведениях.

### *3.3. Виды и классификация побега от реальности (исчезновения) в произведениях Э. Керета*

Говоря о смысловом предназначении фантастического элемента в произведениях Э. Керета, стоит отметить, что значительная часть таких элементов связана также и с другим художественно-литературным приемом – побегом от реальности или исчезновением. Как уже было сказано в предыдущей главе, в рамках этой работы и этого исследования творчества Э. Керета понятия побега от реальности и исчезновения будут отождествляться. Это допущение обусловлено здесь тем, что в широком смысле, когда тот или иной персонаж вступает в непосредственный контакт с фантастическим элементом, можно говорить о том, что он в определенной степени исчезает из реальности. В сознании героя, так или иначе, происходит ощутимый или невидимый переход от реальности к некоей вымышленной составляющей, даже если он незаметен внешне читателю и/или прочим персонажам произведения. После такого контакта, вербального или нет, меняются представления героя об окружающей действительности. Как правило, в подобной ситуации фантастическое так и остается в той или иной мере чуждым герою. Он не воспринимает события или явления волшебного происхождения нормальными для той реальности, которая изначально окружает его, даже если его реакция нейтральна или не отрицательна. На подсознательном уровне в разуме героя

все равно остается некая линия, разграничивающая реальность и вымысел, которую персонаж периодически или постоянно пересекает, неважно, по своей воле или нет.

Таким образом, персонаж, вошедший в контакт с чем-либо нереальным для норм заданной действительности, уже совершает побег от нее. В процессе контакта персонажа с фантастическим элементом границы реальности вокруг или же реальности, которая подразумевается автором как действительная, но по каким-либо причинам не описывается, искажаются, нарушаются, что позволяет характеризовать действия героя как успешную или неуспешную попытку к бегству от реальности.

Если рассматривать произведения Э. Керета, в которых присутствуют разные фантастические составляющие, с точки зрения связки «фантастический элемент – побег от реальности», то можно выделить несколько характерных групп произведений, в определенной степени объединенных общими признаками.

Наиболее примечательной и ярко выделяющейся является группа произведений, в которых побег от реальности связан с переходом тела или души персонажа в другую реальность, представленную как фантастический мир. Среди произведений, характеризующих такой тип способа исчезновения, можно назвать такие рассказы, как «Трубы» (ивр. צנורות), «Страна лжи» (ивр. לילנד), «После конца» (ивр. אחר־הסוף), а также новеллу «Летний лагерь Кнеллера» (ивр. הקייטנה של קנלר). Все перечисленные произведения объединены несколькими чертами.

Во-первых, в этих произведениях персонаж, так или иначе, добровольно или принудительно совершает переход из одной реальности в другую, существующую параллельно реальной действительности или же внутри нее. Зачастую этот переход не осознается как нечто сверхъестественное – как в понимании героя – непосредственного участника процесса исчезновения и в понимании окружающих его прочих героев, так и в восприятии читателя. Это происходит из-за того, что фантастическая реальность внешними чертами и

основными механизмами функционирования практически не отличается от реальности. В этом заключается одна из особенностей и типичных черт фантастического рассказа Э. Керета, в котором присутствует такой элемент, как вымышленная реальность. Отсюда же вытекает и вторая особенность таких рассказов. Переход между двумя мирами зачастую сглажен и выглядит, на первый взгляд, как само собой разумеющееся явление, которое и герои, и читатель могут характеризовать как нечто обыденное в рамках заданной автором системы координат.

Другую группу произведений, объединяющую в себе рассказы «Нелюди» (ивр. לא בני-אדם), «Терминал» (ивр. טרמינל) и «Ночь, когда умерли автобусы» (ивр. הלילה בו מתו האוטובוסים), можно назвать тем типом побега от реальности, когда персонаж не переходит в полностью вымышленный мир, но сама окружающая его действительность в большей или меньшей мере подвергается искажениям или изменениям. Как правило, в таких произведениях реальность дополняется вещами и/или событиями и явлениями, имеющими фантастическую природу. Как и в случае с первой группой произведений, здесь герой, сталкивающийся с фантастическим объектом или явлением, также может довольно смутно осознавать переход между реальностью и вымыслом или же не придавать ему особого значения вовсе. Однако читателю очевидно влияние, которое оказывает на персонажа контакт с фантастическим порождением и связанная с ним попытка бегства от реальности, даже если сам герой не может или не хочет осознавать это.

Третья категория произведений – рассказы «Пустые люди» (ивр. האנשים החלולים), «Дыра в стене» (ивр. חור בקיר) и «Последний рассказ – и все» (ивр. סיפור אחרון זהו), где фантастический элемент предстает в качестве возможности побега от реальности, может условно быть названа вторжением фантастических элементов в реальную действительность. Как правило, такого рода фантастические элементы являются одушевленными и попадают в реальность по воле главного героя (проходящего процесс исчезновения). Подобные произведения строятся зачастую на конфликте фантастических «пришельцев» с

чуждой для них средой в целом и с героем, представляющим эту среду, в частности.

Наконец четвертая группа, обозначенная в рамках этой работы рассказами «Колыбельная для времени» (ивр. שיר ערש לזמן), «Мысль в форме рассказа» (ивр. מחשבה בצורת סיפור) и «Второй шанс» (ивр. הזדמנות שנייה) может быть охарактеризована как искажение восприятия у персонажа, проходящего стадию (нередко неосознанно) побега от реальности. Отличие от второй группы, где реальная действительность представляется искаженной, состоит в том, что здесь фантастический элемент появляется, скорее и прежде всего, в личном восприятии героя, чем в окружающей его реальности как таковой. Читатель может воспринимать такой элемент и как фантастическую составляющую, и как реальную действительность, для которой автор создает определенные допущения, не выходящие, однако, за рамки реальных.

Отдельного упоминания заслуживают рассказы «Сизиф» (ивр. סזיפוס) и «Выбрит и начищен до блеска» (ивр. גילוח צחצוח), которые в рамках этого исследования не входят ни в одну из вышеперечисленных групп. В случае с первым рассказом, речь идет, скорее, о зацикленной реальности, из которой главный герой безуспешно пытается сбежать. Во втором же рассказе вынужденный побег из реальности оборачивается для персонажа в буквальном смысле кафкианским превращением.

## 4. Особенности побега от реальности при помощи фантастического элемента в произведениях Э. Керета

### *4.1. Побег в вымышленную реальность*

Как уже было сказано ранее, этот тип исчезновения будет рассмотрен на примере трех рассказов – «Трубы», «Страна лжи», «После конца» и новеллы «Летний лагерь Кнеллера». Подобный тип наиболее ярко отражает сущность понятия побега от реальности в узком смысле. Герои всех этих произведений буквально покидают реальную действительность и переносятся, при помощи своеобразного портала (огромная труба в рассказе «Трубы» или автомат со жвачкой в «Стране лжи») или же без него, в иную, вымышленную реальность. Нередко мысли или соображения героев об этих вторых реальностях отражены и в тексте. В рамках такого типа побега от реальности речь идет, как правило, об исчезновении, обусловленном кризисом определения идентичности.

Так, в рассказе «Трубы» помимо привычной реальной действительности существует фантастическое место, которое сам герой-рассказчик именует раем. Из текста рассказа сразу становится понятно, что этот рай не имеет ничего общего с принятыми представлениями, так как служит пристанищем для тех, кто не нашел себе места в земной жизни, но обнаружил, как сбежать оттуда. Можно предположить, что это то место, где получают второй шанс на обретение себя самоубийцы, однако само слово «самоубийцы» (ивр. מְתַאבְּדִים) ни разу не упоминается в повествовании героя-рассказчика: он не называет так ни себя, ни других. Это слово появляется лишь в тот момент, когда он пытается объяснить сущность рая, в котором оказался. Примечательно, что для каждого человека существует свой способ оказаться в этом месте: в частности, сам герой попадает туда, залезая в огромную трубу, сделанную им самим, когда твердо осознает, что ему не найти места в реальном мире.

Важным является также и тот факт, что автор не описывает никакие душевные или физические страдания героя. Напротив, фантастическая труба и

то, что может оказаться по ту сторону нее, воспринимаются героем как безболезненный переход из угнетающей действительности туда, где царит покой, – своеобразное «ненасильственное решение»<sup>97</sup> проблемы. Таким образом Э. Керет говорит о том, что дистанцироваться, абстрагироваться от действительности можно при помощи только воображения; совершенно необязательно для этого обрывать собственную жизнь.

В отличие от первого примера, главный герой рассказа «Страна лжи» Руби изначально не пытается бежать от окружающей его действительности, а скорее, предпочитает абстрагироваться от нее, выдумывая в качестве оправданий за проступки разнообразную немыслимую и порой весьма жестокую ложь (например, ложь о сбитой машиной собаке, которой перебило лапы и которую Руби пришлось возить к ветеринару). Для Руби все это – не более чем фантазия, а жестокость выдумываемых им ситуаций герой оправдывает тем, что люди охотнее верят именно в такую ложь, а «когда ты придумываешь нечто хорошее, они склонны относиться к этому с подозрением»<sup>98</sup>. Впоследствии в рамках этого рассказа можно выделить два этапа бегства от реальности. Первый этап – сон Руби, в котором к нему приходит давно умершая мать и просит купить ей жвачку в автомате. В этом случае побег от реальности является, скорее, подсознательным, так как Руби сталкивается с фантастическим сном, плодом его несознательного воображения. Однако именно этот неосознанный контакт с фантастическим из сновидения подталкивает Руби к уже осознанному – второму – соприкосновению с фантастической реальностью, скрытой внутри настоящей. Такой подсознательный побег от реальности вызван, вероятно, чувством вины, которое испытывает Руби перед обманутой в детстве матерью (вместо того, чтобы исполнить ее просьбу и купить сигареты, Руби покупает себе мороженое и сочиняет историю о рыжем мальчике, который отнял у него деньги; примечательно, что именно образ мальчика-хулигана впоследствии первым

---

<sup>97</sup> Gurevitch D. With Both Feet on the Clouds. Academic Studies Press, 2014. P. 101.

<sup>98</sup> קרֶת א. פתאום דפיקה בדלת. כנרת: זמורה-ביתן, 2010. עמ' 16.

встречается Руби в стране лжи). Позднее, когда Руби исполняет символическую просьбу матери из сна, отступает и чувство вины.

Изначально можно говорить о вынужденном побеге от реальности в рамках рассказа «Страна лжи», так как Руби не мучается угрызениями совести из-за бесчисленной лжи, сочиненной им в разные периоды его жизни. Сознательно он не ощущает тяги отстраниться от окружающей действительности и погрузиться в некий абстрактный мир, где ему не станут мешать неприятные мысли. Поэтому Руби отправляется за франковыми монетами, с помощью которых можно купить обещанную матери жвачку в автомате, с неохотой и недоверием. Тот мир, в котором герой оказывается затем, после того как поворачивает ручку автомата со жвачкой, совершенно не выглядит как то место, куда он мог бы стремиться, чтобы обрести покой. Напротив, страна лжи – мир, где обитает придуманная когда-то разными людьми ложь, – демонстрируя Руби плоды его жестоких фантазий, обращает его к переоценке ценностей и взглядов. Как следствие этой переоценки, вызванной острым чувством вины (Руби видит в стране лжи придуманную им собаку, которая, несмотря на травму, все равно рада его видеть), он возвращается в этот вымышленный мир вновь и вновь и даже приводит с собой другого человека (коллега Руби Наташа), чтобы помочь тоже переосмыслить свои поступки. Таким образом, побег от реальности здесь служит своеобразным мостом между различными способами восприятия реальной действительности и способствует морально-этическому исправлению героя.

Совершенно другую модель представляют новелла «Летний лагерь Кнеллера» и рассказ «После конца». В первую очередь, они отличаются от предыдущих двух рассказов тем, что в них фантастическая составляющая (и, как следствие, побег от реальности) основываются на идее продолжения жизни после смерти. В обоих случаях герои после смерти (самоубийство Хаима и прочих в «Летнем лагере Кнеллера» и казнь героя-рассказчика в «После конца») продолжают существовать уже в системе другой, вымышленной реальности. Однако автор сразу четко дает понять, что загробные миры,

представленные в обоих произведениях, не имеют ничего общего с классическими представлениями о жизни после смерти. В частности, известный израильский писатель Й. Каниук в рецензии на новеллу «Летний лагерь Кнеллера» указывает, что Э. Керет не пытается фальсифицировать привычные описания загробной жизни, наполненной «рациональной мистикой»<sup>99</sup> эфемерного «нигде». Напротив, мир новеллы, фактически, как две капли воды похож на реальный мир, и люди там занимаются точно такими же делами. Можно ли считать такой побег от реальности успешным? Едва ли. Эта мысль лейтмотивом проходит через всю новеллу, а ее воплощением-квинтэссенцией становится развязка. В ней один из персонажей по имени Гив (Гивон), изначально поглощенный идеей проложить своего рода дорогу между двумя мирами – реальным и «другим»<sup>100</sup>, загробным, совершает повторное самоубийство уже непосредственно в посмертном мире самоубийц, несмотря даже на первую неудачную попытку, из-за которой он и оказался там. Однако и вторая попытка совершить «существенное чудо» (ивр. מַשְׁמָעוּת), как называет это Гив, оканчивается предсказуемой неудачей. Об этом впоследствии рассказывает главному герою, Хаиму, его друг Гельфанд: «совершить самоубийство можно только один раз, а тот, кто совершает суицид там [в мире самоубийц] – суд над ним будет тяжелым»<sup>101</sup>. Таким образом, Гив, покончивший с собой, уже находясь в мире самоубийц, попал после этого в мир, который устроен еще хуже и в котором еще меньше людей<sup>102</sup>, и никакого пути назад нет. Таким образом, Э. Керет вновь говорит о бессмысленности насилия, в том числе над собой, и подобных попыток убежать от реальности.

При этом в рамках новеллы существует еще одна фантастическая реальность, столкновение героев с которой также можно назвать побегом от реальности. Реальностью в этом случае выступает мир самоубийц, а местом, куда можно убежать, – тот самый лагерь Кнеллера. Отличие этого места

<sup>99</sup> קניוק י. כמו אדישות שמחה שכועסת: הקייטנה של קנלר [מקור דיגיטלי] \\\ הארץ.

URL: <http://www.haaretz.co.il/literature/prose/1.1692862> (дата обращения: 27.11.2017)

<sup>100</sup> קרת א. הקייטנה של קנלר. כתר: זמורה-ביתן, 1998. עמ' 92.

<sup>101</sup> שם, עמ' 105.

<sup>102</sup> שם שם.



состоит в том, что там происходят волшебные по своей природе и невозможные в действительности события – чудеса (ивр. **פִּסְקִים**). Они могут быть совершенно любыми и случаются неожиданно (например, внезапно заработавшие фары в машине Гельфанда). При этом хозяин лагеря Кнеллер пытается убедить персонажей (и читателя), что для этого места такие явления – норма, и каждый способен совершить чудо, стоит только забыть о навязчивой мысли, что ты хочешь его совершить. Этот своеобразный под-мир, в котором герои задерживаются на определенное время, выступает в качестве антипода окружающего серого загробного мира, и, таким образом, можно говорить о том, что герои вновь предпринимают попытку сбежать от реальности – на этот раз удачную, пусть и временно. Здесь Э. Керет также в очередной раз проводит идею, что побег от действительности и в настоящей реальности может ограничиваться лишь применением к ней воображения, что почти наверняка не приведет к трагическим последствиям.

В отличие от модели побега от реальности в приведенной выше новелле, исчезновение героя в рассказе «После конца» выглядит совершенно иначе. С одной стороны, его, как и в случае с рассказом «Страна лжи», можно рассматривать как вынужденное, поскольку в сложившихся обстоятельствах единственно возможным для героя побегом от реальности является его предстоящая казнь. С другой стороны, нельзя не отметить стремление героя к этому моменту, к переходу из известного в неизвестное. Это стремление и затаенная надежда (пусть и не с самыми добрыми помыслами) угадываются в описании разговоров героя со священником о том, что ждет человека после смерти. Если смотреть на происходящее с такой точки зрения, то побег от реальности этого героя является добровольным, и весь его жизненный путь (работа наемным убийцей), так или иначе, воспринимается как путь бегства от окружающей действительности.

Отличительной чертой этого рассказа является также тот факт, что герой, попав наконец после смерти в иную реальность, не находит там тех возможностей, о которых мечтал. Даже наоборот: из описания, которое дает

герой, становится понятно, что тот оказался в мире детской сказки, а так как при жизни этот персонаж не отличался особой любовью к детям, можно сделать вывод, что его побег от реальности длиною в жизнь обернулся для него наказанием. Это в некоторой степени объединяет рассказ «После конца» с рассмотренной выше новеллой и одновременно вновь подчеркивает идею Э. Керета о том, что побег от окружающей действительности, основанный на любом насилии, не может закончиться на радостной ноте.

#### *4.2. Искажение реальной действительности*

Побег от реальности при помощи такого приема, как искажение реальной действительности, не всегда очевиден, особенно когда речь идет о фантастическом вмешательстве. Нередко читатель может воспринимать подобный мир как дополненную реальность. В таком случае фантастический элемент зачастую понимается как художественное допущение в рамках заданной автором реальности, а не как некий инородный элемент, не принадлежащий ей. В некоторых произведениях под такой эффект попадает не только читатель, но и сами персонажи. Фантастический элемент не воспринимается ими как подлинно фантастический, даже если и выглядит для них чем-то неестественным и непривычным в рамках окружающего их мира (рассказ «Терминал»). Иногда такое восприятие является частичным: герой не вдумывается в природу непривычных для него вещей, не пытается понять и объяснить для себя их происхождение. Однако на подсознательном уровне он, так или иначе, ощущает некий подвох, неестественность происходящего («Нелюди», «Ночь, когда умерли автобусы»).

Как уже отмечалось выше, фантастическая составляющая в произведениях Э. Керета нередко сочетается с актуальными проблемами личности и общества. Таким образом, побег от реальности (контакт с этой фантастической составляющей) подчеркивает также и важность описываемой проблемы.

Примером такого произведения, где затрагивается актуальная и до сих пор не решенная проблема израильского общества, является рассказ «Нелюди». В центре повествования – будни израильской армии, за которыми в этом рассказе скрывается проблема арабо-израильского конфликта. Главный герой Штайн – молодой человек, которого переводят служить в пограничные войска. Изначально он относится к этому с равнодушием реалиста, не обращая внимания на устрашающие слова сослуживцев («...они <...> заживо тебя сожрут»<sup>103</sup>, «...больные на голову, жестокие, недисциплинированные»<sup>104</sup>). Впоследствии, однако, когда Штайн становится свидетелем действий своих новых товарищей (случай с арабом, которого те переезжают машиной), он начинает понимать, о чем его предупреждали. В то же время он еще не придает значения словам о том, что нелюди – арабы. Пока что в его восприятии нелюди – это как раз его новые сослуживцы. Однако принципиальное значение в изменении отношения Штайна к окружающему играет непосредственно сцена, где Э. Керет вводит в повествование фантастическую составляющую. Увидев собственными глазами, что захваченный в плен араб – не человек, когда из его разрезанного живота начинают сыпаться многочисленные «свернутые флаги, листовки, конфеты и жетоны»<sup>105</sup>, Штайн не без ужаса осознает, что все слова о том, что эти арабы – нелюди, правда. Именно это знание впоследствии толкает его на то, чтобы ночью выкрасть нож своего сослуживца Занзури и уйти с ним в неизвестность. Автор неслучайно оставляет финал рассказа открытым; каждый читатель волен сам определить, что в итоге решил для себя Штайн. Возможно, он захотел еще раз лично убедиться в правдивости слов сослуживцев; возможно, увиденное им вынудило его объявить собственную войну арабам-нелюдям. Не исключено также, что он, будучи не в силах жить с таким знанием, решил покончить с собой. Так или иначе, во всех этих случаях возникает ситуация побега от реальности. Это демонстрирует и образ Штайна, не готового более мириться с окружающей его действительностью, и образ

<sup>103</sup> קרת א. צנורות. תל אביב: עם עובד, 1992. עמ' 13.

<sup>104</sup> שם, עמ' 14.

<sup>105</sup> שם, עמ' 17.

араба как не человека. За этим аллегорическим представлением о том, что арабы – нелюди, только и ждущие возможности убить кого-нибудь, скрывается действительный побег от реальности, где проблема арабо-израильского конфликта до сих пор не решена. Персонажи произведения, оправдывая себя этим утверждением, проявляют к своим врагам небывалую жестокость. В этом угадывается модель поведения некоторых людей и в реальности, которые пытаются убежать от нее, объясняя все вражеской бесчеловечностью.

Иначе дело обстоит в рассказе «Терминал», где автор обращается уже к общечеловеческим проблемам. Это и темы болезни и одиночества, и вопрос о человеческом безразличии. Героев рассказа – молодого коренного израильтянина Цви, который выступает также в качестве рассказчика, и выходца из Германии старика Ганса не связывает, фактически, ничего, кроме болезни и общей палаты. Несмотря на это, герой-рассказчик ощущает привязанность к старику и считает его своим другом. В этом произведении большое внимание автор уделяет истории из прошлого Ганса, его воспоминаниям о том, как он потерял семью. Из слов старика становится понятно, что абстрагироваться от ужасающей реальности ему помогла его собственная тень и осознание того, что она всегда будет рядом («ее-то даже немцы не могут забрать»<sup>106</sup>). Он называет это волшебством («цаубер»<sup>107</sup>).

На протяжении всего повествования царит гнетущая атмосфера болезни и преддверия смерти, которую герои равнодушно воспринимают как неизбежность. Однако тот факт, что Ганс умирает первым, в определенной степени удивляет Цви, несмотря на все объективные обстоятельства (Ганс старше, его болезнь прогрессирует быстрее). Катализатором же для своеобразного помешательства Цви становится равнодушное отношение медбрата Ашера к смерти Ганса и формальным процедурам, связанным с ней. Вспоминая слова Ганса о тени, рассказчик пытается воспользоваться этим способом, чтобы абстрагироваться от давящей на него реальности. Ему удастся

---

<sup>106</sup> קרת א. צנורות. תל אביב: עם עובד, 1992. עמ' 24.

<sup>107</sup> שם שם.

это лишь тогда, когда его тень выходит из-под контроля и нападает на медбрата. До конца не ясно отношение самого героя к потере контроля над тенью: с одной стороны, он разочарован («даже на нее я не мог положиться»<sup>108</sup>), с другой, – также называет происходящее волшебством. Побег от реальности в этом случае – это немая борьба против давления окружающей действительности с ее жестокостью и безразличием, которая начинается с внутренней отстраненности в тяжелых жизненных ситуациях (история Ганса) и заканчивается ответным проявлением насилия при помощи фантастических сил (история Цви).

Схожий подтекст можно найти и в рассказе «Ночь, когда умерли автобусы», однако в этом рассказе фантастический элемент, наоборот, препятствует возможному побегу героя от реальности. Банальная, на первый взгляд, житейская ситуация, в которой оказывается герой-рассказчик (его автобус все не приходит) оборачивается в определенной степени трагическими событиями, когда герой отправляется домой пешком. Фантастический элемент здесь выражается в образе автобусов, которые, по словам одного из персонажей (и главный герой впоследствии убеждается в этом лично), умерли. Э. Керет умышленно наделяет автобусы в этом рассказе отдельными антропоморфными чертами и говорит о них как об одушевленных существах. Используя по отношению к автобусам такие слова, как «труп» (ивр. גווייה), «умерли» (ивр. מתו), «тело» (ивр. גוף), «внутренности» (ивр. קרביים) и др., автор пресекает любую попытку героя абстрагироваться от происшедшего и убежать, таким образом, от реальности. Именно восприятие автобусов одушевленными делает проблему их исчезновения из жизни персонажей заметной. Неслучайно, глядя на распростертые на дороге тела автобусов, люди, в том числе и главный герой, испытывают необъяснимое чувство грусти. Не позволяя герою и читателю абстрагироваться от ситуации, автор обращает их к проблеме современного общества потребления, для которого на первом месте стоят товары и услуги, а

---

<sup>108</sup> קרת א. צנורות. תל אביב: עם עובד, 1992. עמ' 25.

понятия человечности и сострадания во всей этой ежедневной суете забываются.

### *4.3. Вторжение в реальную действительность*

К этой категории относятся произведения, где побег от реальности осуществляется при помощи перемещения (нередко вынужденного и спровоцированного главными героями) фантастических субъектов в реальную действительность. Нередко уже сам процесс «вызывания» таких фантастических порождений можно уже считать бегством от реальности, так как он свидетельствует о том, что в окружающей его действительности персонаж чувствует себя некомфортно или не находит призвания («Дыра в стене», «Последний рассказ – и все»). Однако порой фантастические порождения по своей воле вторгаются в реальную действительность, и тогда герой вынужден противостоять им, поскольку они вынуждают его отдалиться от реальности, чего он сам не желает («Пустые люди»).

Именно такая ситуация описывается в рассказе «Пустые люди», в центре которого оказывается внутренняя борьба героя-рассказчика со своим страхом перед загадочными пустыми людьми, которые приходят к его дому и пытаются проникнуть внутрь. Почему автор называет их «пустыми»? Вероятнее всего, по той причине, что они могут лишь повторять то, что говорят другие люди, у них нет собственного голоса, собственного наполнения. Как выясняется впоследствии, такие люди окружают героя и его семью и в повседневной жизни (например, чтец псалмов на похоронах матери героя). На основании слов рассказчика можно также предположить, что и его мать является одной из них («...мама умерла, без голоса, но с телом...»<sup>109</sup>).

Страх героя перед пустыми людьми обусловлен неизвестностью, непониманием того, как этот контакт с порождениями иной реальности отразится на его собственной жизни. И если пустые люди обозначают

---

<sup>109</sup> קרת א. געגועי לקיסינג'ר. זמורה-ביתן, 1994. עמ' 17.

вынужденный побег от реальной действительности, то связь с этой действительностью олицетворяет отец героя, убеждающий его в том, что бояться нечего. Фигура отца является для героя-рассказчика той опорой, что не позволяет проиграть негласное сражение с пустыми людьми и отождествить себя с ними. Однако со смертью отца прерывается и связь с реальной действительностью; когда замолкает его голос, героя ничто более не удерживает от превращения в «пустого»: «И я молчал вслед за ним, в конечном счете, я, видимо, тоже был одним из них»<sup>110</sup>. Из текста рассказа можно сделать вывод, что, несмотря на то, что пустые люди представляют собой нечто фантастическое в силу своей природы, они составляют большинство в действительности героя. Поэтому его борьбу с вынужденным побегом от реальности можно рассматривать как борьбу находящейся в меньшинстве индивидуальности против давления общества.

Примером совершенно другого контакта фантастического элемента с реальной действительностью является рассказ «Дыра в стене». В качестве фантастического порождения из другого мира здесь выступает ангел, которого главный герой по имени Уди хочет получить в качестве друга. Сам по себе контакт с фантастическим начинается еще в тот момент, когда герой загадывает себе друга, прокричав это в дыру в стене, о которой говорят, что она может исполнять желания. Уди страдает от одиночества, однако, даже когда ангел появляется, им не удается стать друзьями, потому что ангел «всегда исчезал, когда тот действительно в нем нуждался»<sup>111</sup>.

В отличие от главного героя предыдущего рассказа, Уди воспринимает ангела именно как порождение другого мира и поэтому справедливо ожидает от него чудес. Однако ангел ведет себя как обычный человек, не желает даже демонстрировать свою сущность (прячет крылья под дождевиком) и лишь рассказывает разные истории, которые Уди считает ложью. В этом ключе можно говорить о том, что ангел тоже в какой-то степени пытается убежать от

---

<sup>110</sup> קרת א. געוועזענע ליקסינג'ר. זמורה-ביתן, 1994. עמ' 17.

<sup>111</sup> שם, עמ' 24.

реальности, так как именно он является «субъектом мифическо-реалистического путешествия»<sup>112</sup> и пытается с его помощью отказаться от сущности ангела. Уди же, со своей стороны, также бежит от окружающей его действительности, в которой не находит себе друзей. Однако его желание завести себе волшебного друга, в конечном счете, не исполняется, так как ангел не оправдывает его ожиданий. Попытка побега от реальности Уди заканчивается в тот момент, когда он сталкивает ангела с крыши в надежде, что тот полетит, но этого не происходит. Вместе с сожалением приходит и осознание, что в ангеле не осталось (а возможно, никогда и не было) ничего волшебного: «И тогда он наконец-то понял, что из всего того, что ангел говорил ему, ничто не было верным, что даже ангелом он не был – так, какой-то обманщик с крыльями»<sup>113</sup>. Таким образом, автор в очередной раз показывает, что поиски какого-либо счастья вне настоящей реальности, как правило, заканчиваются еще большим разочарованием.

Несколько отличается от приведенных выше примеров ситуация, которая возникает в произведении «Последний рассказ – и все». Отличительным признаком является уже тот факт, что главным героем здесь становится фантастический субъект – Черт, который занимается тем, что забирает у людей таланты, когда срок контракта подходит к концу. По сюжету рассказа он должен забрать писательский дар у одного молодого человека, который просит у него немного времени, чтобы написать последний рассказ. Сам по себе контакт молодого человека с Чертом уже является побегом от реальности: в момент, когда первый решил «купить» талант, он признал, что не имеет выдающихся способностей в реальности и решил прибегнуть к помощи фантастических сил.

Однако финал произведения позволяет взглянуть на происходящее несколько под другим углом. По мере развития повествования читатель замечает, как Черт приобретает все более человеческие черты, вплоть до того,

קצמן ר. געגועים למיתוס: אישיות, אתיקה ואידאולוגיה במיתופואסיס הפוסטמודרני של אתגר קרת \ מכאן, כתב-עת לחקר הספרות העברית, 112 כרך ד', ינואר 2005. – כתר, 2005. עמ' 30.  
קרת א. געגועי לקסינג'ר. זמורה-ביתן, 1994. עמ' 26.<sup>113</sup>



что интересуется у юноши, чем тот собирается заниматься теперь, когда у него не будет таланта. Причиной такой перемены служит такое же человеческое отношение юноши к Черту: тот угощает его конфетами, дает прочитать свой последний рассказ, интересуется его жизнью. В таком контексте можно говорить о том, что для Черта этот молодой человек – тоже фантастическое порождение, поскольку принадлежит к другой реальности, и поэтому встреча с ним как своеобразное недолгое исчезновение приводит его к переосмыслению своего существования. Работа сборщиком талантов уже не кажется ему такой хорошей, как прежде. Здесь можно говорить о временном отстранении от реальности, которое способствует переосмыслению определенной стороны жизни, как и в случае рассказа «Страна лжи».

#### *4.4. Искажение восприятия реальной действительности*

Как уже отмечалось ранее, в произведениях такого типа побег от реальности нередко происходит неосознанно. Так как фантастический элемент появляется, как правило, в личном восприятии героя, читатель волен реагировать на происходящее по-разному: его взгляд может как совпадать с точкой зрения героя, так и быть противоположным. Подобный фантастический элемент можно назвать условным.

Наиболее отчетливо это видно на примере рассказа «Колыбельная для времени». Фантастичным здесь является тот факт, что слова и мелодия колыбельной, которую поет мама детям, способны также усыпить время. Несмотря на то, что дети собственными глазами видят, как стрелка на часах постепенно останавливается, это явление нельзя назвать искажением реальной действительности, поскольку в подобном восприятии событий, так или иначе, ощущается неуверенность героя-рассказчика в том, что все происходит на самом деле. Он лишь подчеркивает, что замедляющая время песня дает и ему своеобразную возможность мыслить трезво, пока не затихает последний звук.

Замедление времени и погружение героя в этот момент в мир своих мыслей можно расценивать как временное исчезновение из реальности, посвященное познанию себя. Но в другом случае, когда выросшие дети пытаются сами остановить время уже после смерти матери, эти попытки заканчиваются гибелью старшего брата героя. Это событие также носит символический характер, потому что название площади, где это происходит, – Ха-Шаон (ивр. חשון) – переводится как «часы». Таким образом, соблюдаются условия, заданные миром произведения: побег от реальности возможен только тогда, когда время останавливается.

Похожим образом построено и произведение «Мысль в форме рассказа», где побег из рамок угнетающей реальности также, в конечном счете, оказывается связанным со смертью. Несмотря на то, что сама по себе реальность, в которой разворачивается сюжет рассказа, является изначально вымышленной (мир, где люди живут на Луне), для героев она представляется нормой, как и умение каждого жителя Луны придавать своим мыслям определенную форму.

Как и в случае с некоторыми другими рассказами, рассмотренными в этой работе, здесь можно выделить несколько стадий побега от реальности. Первый раз убежать от окружающей его реальности, в которой со временем каждая мысль стала иметь определенную форму (например, мысль о материнской любви в форме занавески), пытается главный герой. Для упорядоченной теперь реальности является фантастичной попытка создавать мысли в какой-либо форме, отличной от принятой. Поэтому окружающие героя люди видят в его стремлении построить из мыслей космический корабль отклонение от нормы и угрозу размеренному существованию, в связи с чем и разбирают корабль на привычные в их обществе мысли. Этот побег от реальности не является успешным.

Вторая же попытка, которая оборачивается успехом, происходит в тот момент, когда подавленный герой создает себе мысль об отчаянии в форме веревки и совершает самоубийство. Примечательно также, что в финале

истории автор указывает на то, что все лунное население последовало примеру героя, так как людей воодушевила эта идея. Так Э. Керет вновь обращается к проблеме конфликта меньшинства с большинством и показывает, чем он может обернуться.

Наконец в последнем рассказе этой группы, который называется «Второй шанс», побег от реальности представляется вполне реальным, однако воспринимается именно как побег далеко не всеми персонажами. В рамках мира, где происходит действие, существует возможность выбрать определенный момент в жизни, где есть два варианта развития событий, чтобы впоследствии вернуться к этой развилке после смерти и прожить другую жизнь, выбрав второй вариант. Такая услуга пользуется популярностью и кажется очень удобной практически всем людям, живущим в этой реальности. Они не видят в такой возможности ничего плохого или противоестественного. Однако Орен, главный герой рассказа, принципиально отказывается от услуги «Второй шанс» в течение всей жизни, считая, что «человек должен брать на себя ответственность за свои поступки»<sup>114</sup>. В представлении Орена «Второй шанс» является ничем иным, как побегом от реальности в мир, где жизнь может сложиться лучшим образом, и поэтому он категорично выступает против него. Характерно, что окружающие (например, внуки Орена) не верят ему, когда он говорит, что не воспользовался второй попыткой. Также примечательно и то, что впоследствии на смену услуге «Второй шанс» приходит более развитая технология – «Один из трех». Так Э. Керет не без иронии изображает вечную мечту людей узнать ответ на вопрос «А что, если...?» и демонстрирует, что было бы, если бы такая возможность на самом деле существовала.

#### *4.5. Рассказы «Сизиф» и «Выбрит и начищен до блеска»*

Отдельные примеры побега от реальности или его попытки представляют собой рассказы «Сизиф» и «Выбрит и начищен до блеска».

---

<sup>114</sup> קרית א. אניהו. כנרת: זמורה-ביתן, 2002. עמ' 147.

В случае с рассказом «Сизиф» главный герой-рассказчик, подобно одноименному персонажу из мифологии, раз за разом проходит через один и тот же цикл событий, который начинается тем, что герой отправляется на встречу с друзьями, а заканчивается смертью отца его жены во время обеда. Несмотря на то, что из текста рассказа понятно, что герой уже заранее знает, что произойдет дальше, он не может разорвать этот круг событий. Именно нежелание героя провести выходной не в компании друзей, а с семьей – женой и ее отцом, делает невозможным побег из этой зацикленной реальности. Автор не указывает, ощущают ли другие персонажи цикличность происходящего, отчего те выглядят статичным фоном, своеобразными заранее заданными данными той реальности, в которую погружен главный герой. Также не до конца ясно, действительно ли персонаж желает выбраться из этого событийного цикла, так как, несмотря на его возмущение всякий раз, как последовательность происшествий начинается заново, он не предпринимает никаких попыток сказать или сделать что-то иначе. Такое поведение героя делает попытку побега от реальности, скорее, пассивной и предполагаемой, нежели когда-либо осуществимой. За внешним недовольством героя можно разглядеть невысказанную неуверенность в том, что перемены принесут что-либо хорошее. Так Э. Керет обыгрывает существующую в реальности проблему страха перед неизведанным.

Совершенно другая модель побега от реальности появляется в рассказе «Выбрит и начищен до блеска». С самого начала становится ясно, что речь пойдет о вынужденном побеге, так как главным субъектом воздействия на героя является девушка, к которой он питает симпатию. Начиная с невинной просьбы побрить лицо, возлюбленная персонажа постепенно и незаметно заставляет его меняться все больше и больше. Сам герой не ощущает этого давления и слепо следует ее просьбам-требованиям, как сказанным вслух, так и выраженным одним лишь взглядом. Единственным весомым аргументом для персонажа является фраза: «Она была той девушкой, ради которой стоило

терпеливо ждать»<sup>115</sup>. Героем руководит желание всегда оставаться любимым девушкой, быть «милым», нравиться ей, поэтому он старается избавиться от всех своих недостатков, которые находит. В финале рассказа становится очевидным, что герой ради того, чтобы всегда оставаться рядом с девушкой и быть приятным ей, превращается в кресло в ее гостиной. Этот побег от реальности также связан с подавлением идентичности, индивидуальности, однако в отличие от предыдущих рассказов он служит не инструментом сопротивления исчезающего героя, а средством обращения его в одного из большинства, массы, ради удобства одного-единственного человека.

---

קרת א. געגועי לקיסינג'ר. זמורה-ביתן, 1994. עמ' 62.<sup>115</sup>

## Заключение

Несмотря на отсутствие в литературоведении единого мнения о том, что следует понимать под терминами «фантастическое» и «побег от реальности», а также несмотря на малую разработанность последнего в качестве темы при изучении литературы разных стран, оба художественных приема занимают важное место в творчестве современных авторов, в том числе и в израильской литературе на иврите. В рамках израильского постмодернистского направления, развитие и расширение которого продолжается до сих пор, тема побега от реальности (исчезновения) не теряет актуальности ввиду своей социально-политической основы. Эта основа предоставляет, в частности, широкий спектр тем и вопросов, которые могут быть изучены и осмыслены авторами с помощью художественного побега от реальности в разных его формах. Творчество писателя Э. Керета в этом контексте представляет богатый простор для исследования.

Говоря о побеге от реальности в произведениях Э. Керета, стоит отметить, прежде всего, его зачастую тесную связь с фантастической составляющей, также широко распространенной в работах писателя. Фантастическая природа тех или иных событий, предметов и даже вселенных позволяет автору усилить впечатление от произведения, представить важную как для израильского, так и для мирового общества тему порой в совершенно неожиданном свете. При помощи фантастических составляющих автор нередко акцентирует внимание читателя на тех деталях и нюансах, которые незаметны в реальной действительности и повседневной жизни, однако играют важную роль в духовно-этическом становлении человека. Проблемы поиска идентичности, индивидуальности, войны, одиночества, безразличия и др. приобретают новое выражение и исполнение в фантастическом или полужанровом произведении Э. Керета.

Что касается непосредственно побега от реальности, то в произведениях Э. Керета он так же многогранен и разнообразен, как и тематико-

проблематический спектр, к которому обращается автор. В целом, можно подразделить побег от реальности в рассказах Э. Керета на несколько групп:

**1. Побег в вымышленную реальность.**

Герои временно или навсегда переносятся в фантастическую реальность (рассказы «Трубы», «Страна лжи», «После конца»; новелла «Летний лагерь Кнеллера»).

**2. Побег от реальной действительности через ее искажение.**

Герои вступают в контакт с неким фантастическим элементом, который может не восприниматься как таковой и который, так или иначе, помогает им осуществить побег от реальности («Нелюди», «Терминал») или же, напротив, препятствует этому («Ночь, когда умерли автобусы»).

**3. Побег от реальной действительности через вторжение субъекта, не принадлежащего к ней.**

Герои, как правило, собственноручно призывают в свою реальность фантастическое порождение, чаще всего одушевленное, что способствует их побегу от действительности («Дыра в стене», «Последний рассказ – и все»). Встречаются, однако, и такие случаи, когда фантастические порождения появляются в другой реальности по своей воле и тогда оказываются в конфронтации с окружающим их миром и людьми («Пустые люди»).

**4. Побег от реальной действительности через искажение восприятия героя.**

Герои осуществляют побег от реальности зачастую неосознанно. Кроме того, так как фантастический элемент является частью восприятия героя, читатель может и не видеть в таком произведении фантастичности и, как следствие, побега. Отсюда следует условность фантастической составляющей в таких рассказах («Колыбельная для времени», «Мысль в форме рассказа», «Второй шанс»).

Кроме того, некоторые рассказы содержат такую модель побега от реальности, которая не соответствует общим признакам других моделей, объединенных в группы, и поэтому рассматривается отдельно, как единичное

явление («Сизиф» – зацикленная реальность и невозможность побега из нее, «Выбрит и начищен до блеска» – постепенное превращение героя из человека в кресло, вызванное внешним давлением).

Объединяющим фактором для всех произведений, где фантастический элемент представлен в качестве возможности побега от реальной действительности, является их тематико-проблематический фон. Во всех этих рассказах Э. Керет пользуется приемами фантастического элемента и побега от реальности для того, чтобы осветить ту или иную проблему местного или общечеловеческого характера. В тех рассказах, где в качестве побега от реальности герой прямо или косвенно выбирает смерть («После конца», «Летний лагерь Кнеллера», «Дыра в стене», «Мысль в форме рассказа»), автор создает такой подтекст, в котором выступает с неодобрением подобного выбора. В целом, можно говорить о том, что Э. Керет не романтизирует побег от реальности, выбирая для него только связанные с реальными общественно-политическими и личностными проблемами проявления. Герой стремится не столько к идеализированному миру, где у него вообще не будет никаких забот, сколько к избавлению лишь от тех насущных и острых проблем, которые волнуют его в реальной действительности (арабо-израильский конфликт в «Нелюдях», проблема безразличия и ненужности в «Терминале» и т.д.).

При всем этом побег от реальности в произведениях Э. Керета не призван побудить читателя поступать подобно их героям, так же бежать от реальности. Напротив, автор ненастойчиво и в то же время четко дает читателю понять, что побег от действительности (побег от реальных проблем) не является их решением, а зачастую только больше усугубляет ситуацию. В этом также проявляется характерный для писателя гуманизм, доброта и человеколюбие.

Таким образом, в своих произведениях Э. Керет пользуется художественным приемом побега от реальности для того, чтобы продемонстрировать читателю бессмысленность таких попыток. Словами и поступками своих героев автор говорит о том, что уход от действительности, отстраненность от нее не принесут никакого результата. Таким способом



можно лишь лучше изучить себя, свой внутренний мир, возможности своего воображения, однако сам по себе побег от реальности не способен решить проблемы, от которых человеку хочется скрыться. Как бы ни хотелось думать, что сверхъестественные силы или миры приносят избавление от тягот реального мира, на самом деле это не так. Поэтому писатель, обращаясь в завуалированной манере к своему читателю, советует, используя для этого фантастический элемент, не бежать от проблем реальности, а прилагать усилия для их решения, ведь только так можно сделать мир лучше и победить царящую в нем жестокость, несправедливость и безразличие к другим.

## Список использованной литературы

### *Литература на русском языке*

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, Поэтика / Р. Барт. – М.: Рипол Классик, 1994. – 616 с.
2. Геллер Л.М. Вселенная за пределами догмы. Размышления о советской фантастике / Л.М. Геллер. – Лондон: ОРІ, 1985. – 446 с.
3. Кайуа Р. В глубь фантастического / Р. Кайуа, пер. с фр. Наталии Кисловой. – СПб., 2006. – 280 с.
4. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе 20 века: учебное пособие / Е.Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – 484 с.
5. Крюков А.А. Ивритская литература в XX веке / А.А. Крюков. – М.: Муравей, 2005. – 480 с.
6. Неёлов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики / Е.М. Неёлов. – Петрозаводск: Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова, 1986. – 200 с.
7. Неёлов Е.М. Фольклорный интертекст русской фантастики: учебное пособие по спецкурсу / Е.М. Неёлов. – Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 2002. – 124 с.
8. Стругацкий Б.Н. Что такое фантастика? / Б.Н. Стругацкий, Н. Никитайская // День свершений. – Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1988. – С. 3-12.
9. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
10. Толкин Дж.Р.Р. О волшебных сказках / Дж.Р.Р. Толкин // Чудовища и критики. – М.: АСТ, 2008. – С. 151-221.
11. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 896 с.
12. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Имя розы. – М.: Книжная палата, 1983. – 672 с.

- 13.** Abramovich D. Back to the Future: Israeli Literature of the 1980s and 1990s / D. Abramovich. – Cambridge Scholars Publishing, 2010. – 240 p.
- 14.** Balaban A. Biblical Allusions in Modern and Postmodern Hebrew Literature / A. Balaban // AJS Review Vol. 28, No. 1. – Cambridge University Press on behalf of the Association for Jewish Studies, 2004. – pp. 189-203.
- 15.** Caillois R. De la Féerie à la science-fiction / R. Caillois // Préface à l'Anthologie du fantastique. Tome 1. – Paris: Gallimard, 1966. – 20 p.
- 16.** Gurevitch D. With Both Feet on the Clouds / D. Gurevitch, E. Gomel, R. Graff. – Academic Studies Press, 2014. – 309 p.
- 17.** Hassan I. On the Problem of the Postmodern / I. Hassan // New Literary History Vol. 20, No. 1, Critical Reconsiderations. – The Johns Hopkins University Press, 1988. – pp. 21-22.
- 18.** Hassan I. POSTmodernISM / I. Hassan // New Literary History Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations. – The Johns Hopkins University Press, 1971. – pp. 5-30.
- 19.** Hassan I. The Question of Postmodernism / I. Hassan // Performing Arts Journal Vol. 6, No. 1. – Performing Arts Journal, Inc, 1981. – pp. 30-37
- 20.** Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism / I. Hassan // From The Postmodern Turn. – Ohio State University Press, 1987. – pp. 84-96.
- 21.** Katsman R. Etgar Keret: The Minimal Metaphysical Origin / R. Katsman // Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures Volume 67, Issue 4. – 2013. – pp. 189-204
- 22.** Kubovy M. Inniut and Kooliut: Trends in Israeli Narrative Literature, 1995-1999 / M. Kubovy // Israel Studies, Vol. 5, No. 1, The Americanization of Israel (Spring, 2000). – pp. 244-265.
- 23.** Lem S. Todorov's Fantastic Theory of Literature / S. Lem // Science Fiction Studies Vol. 1, No. 4. – SF-TH Inc, 1974. – pp. 227-237

24. Manguel A. Blackwater: the Book of Fantastic Literature. Introduction. / A. Manguel // Blackwater: the Book of Fantastic Literature. – London: Picador, 1984. – 967 p.
25. Rabkin Eric S. The Fantastic in / Eric S. Rabkin. – Princeton Legacy Library – Princeton University Press, 1976. – 246 p.
26. Schimmang J. Verschwinden: Ein rhapsodischer Literaturbericht / J. Schimmang // Merkur: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 57/2, 2003. – S. 118-126.
27. Schwartz Y. “A Story or a Bullet Between the Eyes” Etgar Keret: Repetitiveness, Morality and Postmodernism / Y. Schwartz // Hebrew Studies, Vol. 58 (2017). – National Association of Professors of Hebrew (NAPH), 2017. – pp. 425-444.
28. Seiler S. Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne / S. Seiler. – J.B. Metzler Verlag, GmbH Stuttgart, 2016. – 355 S.
29. Shaked G. Modern Hebrew Fiction / G. Shaked – Bloomington, Indiana University Press, 2001. – 300 p.

### *Литература на иврите*

30. בלבן א. גל אחר בסיפורת העברית \ אברהם בלבן. – כתר, 1995. – 268 עמודים.
31. ברטנא א. הפאנטסיה בסיפורת דור המדינה \ אורציון ברטנא. – פפירוס\הקיבוץ המאוחד, 1989. – 296 עמודים.
32. גורביץ' ד. פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20 \ דוד גורביץ'. – תל אביב: דביר, 1997. – 387 עמודים.
33. הרציג ח. הקול האומר: אני. מגמות בסיפורת של שנות השמונים \ חנה הרציג. – הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 1998. – 408 עמודים.
34. מוקד ג. בזמן אמיתי: 96 מסות, מאמרים, רצונות ורשימות על הספרות העברית של דור המדינה \ גבריאל מוקד. – תל אביב, 2011. – 407 עמודים.
35. קרת א. אניהו \ אתגר קרת. – כנרת: זמורה-ביתן, 2002. – 148 עמודים.

36. קרת א. געגועי לקיסינג'ר \ אתגר קרת. – זמורה-ביתן, 1994. – 159 עמודים.
37. קרת א. הקייטנה של קנלר \ אתגר קרת. – כתר: זמורה-ביתן, 1998. – 107 עמודים.
38. קרת א. פתאום דפיקה בדלת \ אתגר קרת. – כנרת: זמורה-ביתן, 2010. – 179 עמודים.
39. קרת א. צנורות \ אתגר קרת. – תל אביב: עם עובד, 1992. – 168 עמודים.
40. קצמן ר. געגועים למיתוס: אישיות, אתיקה ואידיאולוגיה במיתופואסיס הפוסטמודרני של אתגר קרת \ רומן קצמן \ מכאן, כתב-עת לחקר הספרות העברית, כרך ד', ינואר 2005. – כתר, 2005. – עמ' 20-41.
41. שקד ג. ספרות אז, כאן ועכשיו \ גרשון שקד. – כנרת: זמורה-ביתן, 1993. – 330 עמודים.

### *Интернет-ресурсы*

42. Иврит новая литература. Государство Израиль [Электронный ресурс] // Электронная еврейская энциклопедия. – Режим доступа: <http://www.eleven.co.il/article/11676#05>.
43. Керет Э. «Я – кролик, который из всех сил притворяется человеком». Интервью С. Львовского, 2009 [Электронный ресурс] / С. Львовский // Open-Space.ru Архив, 2009. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/15020/>.
44. Соловьев В.С. Предисловие «Упырю» Графа А.К. Толстого [Электронный ресурс] / В.С. Соловьев, Э.Л. Радлов // Собрание сочинений. Том 9. – С.-Петербург, 1913. – 435 с. – Режим доступа: [http://www.odinblago.ru/soloviev\\_9/](http://www.odinblago.ru/soloviev_9/).
45. Kegel S. Israelische Schriftsteller: Kommt ein Pferd in eine Bar. [Electronic resource] / S. Kegel // Frankfurter Allgemeine von 1.03.2015. – Режим доступа: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/israels-schriftsteller-schuetzen-sich-mit-ironie-13427190.html>.
46. Keret Etgar [Electronic resource] // The Institute of the Translation of Hebrew Literature. – Режим доступа: [http://www.ithl.org.il/page\\_13212](http://www.ithl.org.il/page_13212).

47. The New York Times. Etgar Keret: By the Book [Electronic resource] // The New York Times, 2015. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2015/07/12/books/review/etgar-keret-by-the-book.html>.
48. קניוק י. כמו אדישות שמחה שכועסת: הקייטנה של קנלר [מקור דיגיטלי] \ יורם קניוק \
- הארץ. – Режим доступа: <http://www.haaretz.co.il/literature/prose/1.1692862>.

## Приложение

*Из сборника «Трубы», 1992 г.*

### Нелюди

Давидоф, водитель комбата, был первым, кто заметил его.

– Вот и неприятности пожаловали, – сказал он и поднялся с пустого ящика для боеприпасов, на котором сидел.

– Всего-то офицер пограничных войск, Давидоф, – бросил Штайн, полностью сосредоточенный на доске с нардами.

– Ты знаешь, что это значит? – Давидоф продолжал стоять, не сводя глаз с офицера в странной оливковой форме.

– Нет, не знаю, – процедил Штайн нетерпеливо. – Может, сядешь уже? Твой ход.

– Это значит, что кого-то из наших собираются присоединить к ним, «усиление кадров» они это называют, это происходит не в первый раз.

– Ну так присоединят к ним кого-нибудь, великая проблема. Бросай уже кости, Давидоф.

– Для тебя это, может быть, и не «великая проблема», но для бед... – начал было Давидоф, но Штайн оборвал его:

– Клянусь тебе, Давидоф, если ты не бросишь уже эти поганые кости, я сейчас же иду к командиру батареи и прошу перевестись. Может, с ними мне, по крайней мере, удастся закончить игру.

– Знаешь, Штайн. – Давидоф оторвал взгляд от офицера пограничных войск. – Иногда ты можешь быть таким идиотом. Один день с ними, – указал он на офицера пограничных войск, – один день – и ты заговоришь по-другому. Эти магавники<sup>116,117</sup> – они ни на что известное тебе не похожи, заживо тебя сожрут. А еще один тупой как ты ашкеназ<sup>118</sup>, – усмехнулся себе Давидоф, –

---

<sup>116</sup> Магав (ивр. משמר הגבול – מג"ב) – войска пограничной охраны Израиля, военизированное подразделение полиции.

<sup>117</sup> Здесь и далее примечания переводчика.

<sup>118</sup> Ашкеназы – евреи-выходцы из стран Центральной Европы.

понадобится им, чтобы соскоблить тебя шпателем с бампера их патрульного джипа.

– Я вижу, что эту игру мы сегодня уже не закончим. – Штайн раздраженно встал из-за доски с нардами, за секунду до того, как Шаарабани пришел потный и сказал, что командир батареи вызывает его для разговора.

– Эти типы из Магава – это другая армия, совсем и во всем отличающаяся от нас. Больные на голову, жестокие, недисциплинированные. – Командир батареи ковырял ручкой в ухе. – И именно поэтому я обязан отправить кого-то, кто хороший солдат и не будет реагировать на их провокации, а не какая-нибудь горячая голова, как Акерман или Шаарабани, которые в лучшем случае закончат в тюрьме, а в худшем – больнице.

Штайн упаковал свои вещи и пошел с офицером к джипу. Он предпочел бы уступить этот комплимент другому.

– Ничего страшного, это только на неделю, – попытался подбодрить себя он. Издали Дери соорудил ему физиономию «сочувствующего горю семьи».

– О'кей, кто этот ненормальный, который украл у меня нож коммандос? – спросил низкорослый и полный космач, который слонялся по палатке совершенно голый.

– Успокойся, Занзури, я взял его всего на секунду, чтобы отрезать изоленту. – Черный и потный солдат протянул ему огромный нож с компасом на рукояти. Занзури быстро схватил нож и тем же движением приставил лезвие к шее Черного.

– Шафик, поехавший ты бедуин. Еще раз ты дотронешься у меня до чего-нибудь своими потными руками, и я всажу этот нож в твою черную задницу, понял?

Офицер, который вошел в палатку, проигнорировал этот инцидент.

– Твоя кровать там, – указал он в конец палатки. – Как, ты сказал, тебя зовут?

– Штайн, Шмулик Штайн, – пробормотал Штайн.



– Твоя кровать там, Штайн, – снова указал он на ту же кровать. – Выходим на патрулирование через два часа, будь готов.

Когда он участвовал в патрулях в подразделении зенитных войск, всегда были какие-то беспорядки. Они не могли пересечь ни одну улицу, чтобы на них не сбросили какой-нибудь строительный блок. Но теперь, из джипа Магава, Газа казалась вымершим городом. Их было четверо в джипе. Занзури сидел за рулем, а кроме Штайна были также тот потный Черный и еще один рыжий. Рыжий достал из кармана жилета жвачку «Базука», сунул ее в рот и выбросил бумажку.

– Эй, Черкес, кинь-ка сюда жвачку, – потребовал Занзури, который заметил ее в зеркале.

– Кончилась, – улыбнулся рыжий улыбкой, обнажившей гнилые зубы.

– Твою-то мать. – Занзури сплюнул мокроту за борт джипа. – Первому же арабу, которого я поймаю сегодня, не поздоровится!

Второй джип обогнал их, им управлял тощий солдат со шрамами, рядом с ним сидел офицер. На расстоянии ста метров перед ними по тротуару тяжело шел старый араб. Штайн видел, как тот со шрамами со злостью круто выворачивает руль, заезжает двумя колесами на тротуар и задевает старика. Старик пролетел несколько метров и остался распростертым лицом вниз, без движения.

– Немой сегодня не в себе, – усмехнулся Занзури. – Видел, как он запустил его в воздух?

Штайн не понял, что именно случилось, он повернул голову и увидел тело на тротуаре – и как смеется Занзури, как Черкес жует жвачку. Он попытался сложить эти картинки в одну логичную реальность, но у него не вышло. Второй джип остановился на углу одного из переулков, Занзури поспешил остановиться позади него. Штайн выскочил из джипа, быстро подбежал к Немому и схватил его за рубашку.

– Ты нарочно сбил его, поехавший, ты сбил человека нарочно, он ничего тебе не сделал!

Черкес схватил Штайна сзади стальной хваткой и оттащил его от Немого.

– Он не сбивал человека, – поправил Занзури, – он сбил араба, так чего ты тут разошелся у нас, как псих?

Штайн чувствовал теплое и противное дыхание Черкеса на своей шее и знал, что если откроет рот, чтобы ответить, разразится слезами.

– Крыша там, – указал офицер, игнорируя все, что произошло. – На ней кто-то есть, я хочу, чтобы Занзури и Черкес спустили его сюда.

Черкес отпустил Штайна. Он и Занзури исчезли в боковом переулке, который граничил с домом, на крышу которого указал офицер. Две минуты спустя они вновь появились, притащив с собой кого-то; его руки были связаны за спиной, рот заклеивала широкая полоса изолянта.

– Я заткнул ему рот, – сказал Занзури. – Я ненавижу, когда они начинают кричать и ныть.

Немой издал согласный стон и кивнул головой. Он подошел к связанному арабу, сделал вид, что наклоняется, но вдруг выпрямился и ударил его лбом в лицо.

– Вы нашли у него что-нибудь? – спросил офицер скучающим голосом.

– Вот это! – Занзури с гордостью показал бутылку из-под темного пива, вокруг горлышка которой была обмотана пропитанная тряпка. – И были еще блоки.

Немой продолжал избивать араба, который лежал теперь распростертый на земле, издавая глухие стоны.

– Хватит! – потребовал Штайн и подошел к нему. Немой поднялся от араба, вытащил из жилета свою дубинку и вонзил в Штайна угрожающий взгляд.

– По правде говоря, ты начинаешь немного действовать мне на нервы, Штайн, – сказал офицер равнодушным голосом; в уголке его рта тлела сигарета. Он вернул смятую пачку «Эскот» в подсумок и стал искать что-то в карманах своих армейских штанов, а когда не нашел, продолжил говорить: – Ты что, Штайн, Красный Крест? У этого отродья только одна мысль в голове –

убить тебя. Это их единственная причина жить. Вбей это себе в голову. Они, возможно, выглядят внешне, как мы, но они не такие. Они нелюди.

Связанное тело скорчилось на земле, Штайн попытался подойти, чтобы помочь ему. Немой преградил ему путь.

– Я вижу, что ты просто не понимаешь, – продолжил офицер. – Ладно, как говорится, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Черкес, подними его. – Он сделал жест рукой. Черкес поднял араба сзади, поддерживая его, чтобы он не свалился. Лицо араба было смесью крови и пыли. – Занзури, нож. – Офицер протянул руку, тлеющая сигарета до сих пор была у него во рту. Занзури вытащил нож из жилета и вложил его в ожидающую ладонь офицера. Офицер немного поизучал нож и стукнул по его рукояти пальцем.

– Компас в рукояти испорчен, – констатировал он.

– Да, я знаю, – кивнул Занзури, – это все этот ублюдок бедуин виноват. – Он указал на Черного, чья пропитанная потом форма казалась темнее, чем форма на остальных.

– Не страшно, – продолжил офицер спокойным голосом и разорвал рубашку, в которую был одет араб; пуговицы от нее разлетелись по земле, а перед взором Штайна обнажилась волосатая грудь, поднимающаяся и опускающаяся в быстром ритме.

– Нет! – Штайн успел сделать шаг вперед по направлению к офицеру. Немой опустил тяжелую деревянную дубинку на его затылок, и Штайн упал на землю.

– Держи его вверх головой, – услышал Штайн, как командует офицер.

– Не араба, дурак, – этого рохлю, – услышал он, как усмехается Черкес. Теперь он был на коленях, Немой поддерживает его одной рукой под мышкой, а вторая рука оттягивает назад волосы вместе с кожей. На расстоянии трех метров от него офицер поднес нож к животу дрожащего араба, а он не мог ничего сделать. Офицер быстрым разрезом распорол живот надвое, и из него посыпались на землю свернутые флаги, листовки, конфеты и жетоны.

– Не трогайте конфеты, они отравлены, – предупредил офицер и вернул нож Занзури. Черкес развернул один из флагов, это был флаг ООП<sup>119</sup>. Занзури и Черный наполняли карманы своих армейских штанов жетонами. Черкес выпотрошил араба, и теперь, когда из него все вынули, он стал плоским, как большой кусок кожи. Он старательно сложил его и положил на запасное колесо джипа.

– Скажи, Черкес, что ты собираешься делать с ним? – спросил Занзури.

– Чехол для мопеда, накидку, ана а‘ариф<sup>120</sup>? Это точно пригодится для чего-нибудь. – Черкес пожал плечами.

– Эти черкесы такие скряги, это просто нечто, – шепнул Занзури Черному; его карманы позвякивали из-за жетонов.

Несмотря на то, что он получил удар дубинкой Немого уже больше пяти минут назад, Штайн подумал, что сейчас удачное время потерять сознание.

Штайн проснулся на кровати в палатке, одетый и обутый, его затылок адски болел, и он с трудом мог двигать шеей. Сейчас все спали. В темноте выделялась фосфорная стрелка на компасе, который был на рукояти ножа Занзури. Штайн тихо встал с кровати, вытащил нож из чехла и пошел в направлении, которое указывала ему фосфорная стрелка.

## Терминал

У Ганса и у меня не было ничего общего, кроме того факта, что мы оба страдали от рака головного мозга. Он был ссохшимся стариком, который говорил на иврите нескладно, а я – толстый и рослый сабра<sup>121</sup>, которому еще не исполнилось и сорока. Несмотря на это и вопреки тому факту, что мы делили комнату меньше месяца, мы чувствовали себя старыми друзьями.

---

<sup>119</sup> Организация освобождения Палестины – политическая организация, представляющая интересы палестинских арабов.

<sup>120</sup> «Я знаю?» (араб. انا اعرف).

<sup>121</sup> Сабра (ивр. סבּר) – еврей, родившийся на территории Израиля.

– Это из-за того, что ты и я, каждый, терминально больны, – объяснил Ганс. Мне нравился его ломаный иврит, особенно то, что он называл меня «терминально больным», будто я ожидаю в каком-то шумном аэропорту, из которого сразу же улечу в другое место, непохожее на это.

Мы играли в шахматы. Ганс когда-то играл в шахматы в университетской сборной Майнца и даже выиграл университетский чемпионат в 1935 году.

– Но сейчас, из-за рака в голове я стал, как говорят, идиотическим. – А я? Я был идиотом и до этого. Порой Ганс забывал делать ход, когда была его очередь, и просто сидел себе, уставившись в пространство, и тогда я делал ему замечание.

– Пардон, – извинялся он и спешил сделать ход.

Я тоже страдал от «блэк-аутов» во время игры, иногда я даже забывал, как двигаются фигуры, главным образом, конь, и Ганс напоминал мне с характерной терпеливостью.

Доктор Арад говорит, что явление забывчивости, несомненно, естественно на прогрессирующих стадиях опухоли головного мозга, что, конечно, должно успокаивать меня.

О «йекиме»<sup>122</sup> всегда говорят, что это черствые люди, но, по крайней мере, в отношении Ганса это было неверно. Этот человек был просто поэтом. Однажды он рассказал мне о Берген-Бельзене:

– Это был тот день, когда забрали Анну и маленького Карла. Я просто не знал, что случится через минуту. Когда мы с Анной были в Майнце, я всегда знал, что будет случиться. Я смотрел на часы и я знал: еще через пять минут приходить трамвай, еще через сорок минут я обнимать Анну, смешить маленького Карла, все быть в порядке. И вдруг я на кровати, один, не знаю ничего, что будет. Я хочу умереть от себя, только чтобы быть уверенным в чем-либо.

---

<sup>122</sup> Йеке, мн. йекиме (ивр. יֵקִים) – так называют евреев-выходцев из Германии.

Ганс на мгновение замер, глядя на стену напротив него; на мгновение я подумал, что это еще один приступ, что он забыл, о чем говорил. Он продолжил:

– И тогда я увидеть его на стене, майн шаттен<sup>123</sup>, как говорится, э... тень. И я смотреть на нее и думать, что тень всегда быть со мной. Что я всегда знать, что она сделает, и ее-то даже немцы не могут забрать. – Ганс поднял руку и с интересом посмотрел на огромную тень на стене, которая сделала то же движение; он посмотрел на меня и улыбнулся.

– Цаубер<sup>124</sup>, – прошептал он.

Состояние Ганса было хуже моего, и когда было нужно, я выносил его судно.

– Пардон, – всегда извинялся он, как будто бы он виноват в своей болезни. По правде говоря, выносить судна было работой санитара Ашера, но этот сукин сын предпочитал заскочить только один раз в день и, пользуясь этой возможностью, также поменять простыни. Я всегда цедил сквозь зубы какое-нибудь проклятье, когда это дерьмо приходило наконец в отделение, и как раз Ганс защищал его.

– Не сердись, Цви, он юнгер менш<sup>125</sup>, у него еще много жизни, а мы уже в конце.

Однажды Ганс спросил меня, что значит имя Цви. Я не знал, как объяснить ему. В конце концов, я показал ему изображение оленя на марке «почты Израиля», которая была напечатана на конверте одного из писем, что я получил.

– А, хирш<sup>126</sup>, красивое животное, но их сейчас немного, это почти вымершее животное.

---

<sup>123</sup> Моя тень (идиш).

<sup>124</sup> Колдовство, волшебство (идиш).

<sup>125</sup> Молодой человек (идиш).

<sup>126</sup> Олень (идиш).

Я сказал ему, что больные раком головного мозга, которые играют в шахматы, – это тоже почти вымершее животное, и он снова посмотрел на изображение оленя на конверте, а на его лице была легкая нежная улыбка.

Странно, все то время, что мы были вместе, я осознавал смерть, которая может прийти и забрать меня через мгновение. Я ни разу не подумал о том, что та же смерть может посетить и Ганса. В остатках моего мозга не возникало мысли, что человек, который так смешно разговаривает, может умереть. Когда это случилось, я был по-настоящему спокоен. Я не плакал, не кричал – ничего. Пришел Ашер.

– Как звали старика, который умер? – спросил он. – Доктору Араду это нужно для свидетельства о смерти, сестры снова потеряли документы, а никто не помнит, как его звали. Я думаю, что это был Хиндесхайм, Хиндесштрайм, что-то такое.

Я вспомнил, что Ганс говорил про тень, посмотрел на стену и поднял правую руку в воздух, как Ганс. Предательская тень восстала против меня и предпочла опустить свою руку на шею другой тени. Даже на нее я не мог положиться. Ашер хрипел и кричал. Я слышал еще голоса каких-то людей. Я продолжал смотреть на непослушную тень. Моя правая рука все еще поднята в воздух. Я хотел умереть от себя. Мои губы произнесли слово, значения которого я не знал.

– Цаубер, – прошептал и я.

### Ночь, когда умерли автобусы

Я ждал на скамье на остановке – ночью, когда умерли автобусы. Изучая дырки, выдавленные на проездном билете, пытаюсь придумать, на что они похожи. Была там одна дырка, которая напоминала зайца, она мне больше всего нравилась. Другие же – неважно, сколько времени я смотрел на них, – продолжали выглядеть как обычные дырки.

– Час мы ждем, – проворчал старик сонно, – даже больше. Эти автобусные компании, черт бы их побрал. Деньги правительства они умеют брать быстро-пребыстро, но пока они приедут, можно дух испустить.

Старик закончил жаловаться, поправил на голове берет и снова уснул. Я улыбнулся его закрытым глазам и вернулся к дыркам, которые продолжали выглядеть как обычные дырки, терпеливо ожидая перемены. Вспотевший юноша пронесся по остановке. Во время бега он бросил взгляд на нас и крикнул надсадным и запыхавшимся голосом:

– Нечего больше ждать, автобусы умерли, все! – Он побежал дальше, а когда уже был далеко от нас, остановился, уперся левой рукой в бок и снова повернул лицо к нам, как будто забыл сказать что-то важное. Слезы на его щеках блестели, как капли пота.

– Все! – заорал он истеричным голосом, повернулся к нам спиной и продолжил бежать. Старик испуганно встрепенулся:

– Что он хотел, этот ненормальный?

– Ничего, дедушка, ничего, – пробормотал я. Я поднял рюкзак с земли и зашагал вниз по дороге.

– Эй, паренек, куда ты-то уходишь? – крикнул мне вслед старик.

Рядом со старой шоколадной фабрикой на остановке ждали парень с девушкой, играющие на пальцах в ту игру, правила которой я никогда не понимал.

– Эй, – позвал меня парень; подушечка ее большого пальца касалась его раскрытой ладони, – ты не знаешь, что происходит с автобусами?

Я пожал плечами.

– Может, забастовка, – услышал я, как он говорил ей. – Тебе лучше остаться на ночь у меня, уже поздно.

Я расправил лямку рюкзака, которая врезалась мне в спину. Автобусные остановки на протяжении всей главной дороги казались осиротевшими,



видимо, все отчаялись и ушли домой. Им совсем не помешал тот факт, что автобусы не пришли. Я продолжил идти на юг.

На улице Линкольна я увидел первый труп, лежащий на искореженной спине. Черная тормозная жидкость скрыла своим непрозрачным цветом треснутое окно со стороны водителя. Я опустил на колени и вытер рукавом рубашки заляпанное окно. Это был 42-й. Ни разу не доводилось мне поехать на нем. Я думаю, что он из Петах-Тиквы или что-то вроде того. Опустевший автобус, распростертый на спине посреди улицы Линкольна, – я не мог объяснить, почему это так грустно.

На центральной остановке распростерлись сотни их, бензин ручьями вытекал из их растерзанных тел, их разбросанные по асфальтовой дороге внутренности безмолвны и черны. Десятки людей сидели там, разбитые, надеясь на ворчание мотора, следя полными слез глазами за крутящимся колесом. Один в кепке кондуктора кружил между ними, пытался приободрить:

– Это наверняка только здесь так, в Хайфе их еще много, они вот-вот придут, все будет в порядке. – Но всем было ясно, и ему тоже, что не осталось ни одного.

Мне рассказали, что продавец малаби<sup>127</sup> поджег свой трехколесный велосипед и ушел домой, что магнитофоны на прилавках с кассетами в округе сломались от боли, что даже солдаты, которые ждали с усталыми глазами, не улыбались, вернувшись домой, даже им было грустно. Я нашел покинутую скамью на остановке, сел и закрыл глаза. Дырки на проездном в моем кармане продолжали выглядеть как просто дырки.

---

<sup>127</sup> Малаби – ближневосточный десерт на основе молока.

## Сизиф

Каждую неделю та же история. В пятницу, в 4:15, я уже одет в спортивную одежду, Яков должен заехать за мной через пять минут, а она всегда обязательно скажет:

– Может быть, ты сегодня не пойдешь? Ты знаешь, как папа обижается, что ты не остаешься на кидуш<sup>128</sup>.

И каждый раз я должен объяснять ей снова, как я все время работаю сверхурочно, как осел, чтобы оплатить дом престарелых для ее отца, и что в пятницу после полудня – это единственное время, которое есть у меня, чтобы увидеть друзей, немного поиграть в футбол, ненадолго забыть о проблемах. И каждую неделю ей снова нужно сказать:

– Папа спрашивает, не вдова ли я, раз рядом со мной за столом нет мужа.

И всегда я говорю ей, чтобы она сказала своему старому провокатору, что овдовела и что если он хочет, чтобы муж его дочери вернулся к жизни, то пусть прекратит высасывать из нас деньги все время и переедет из своего пятизвездочного дома престарелых в место с более нормальными ценами. А этой собаке всегда нужно сказать:

– Поверь мне, Моше, с таким мужем, как ты, лучше быть вдовой.

Я каждый раз снова злюсь и с грохотом закрываю за собой дверь, а после этого думаю об этом всю игру, об этом разговоре и о ней, обо всем этом дерьме: как будто мне не хватает того, что меня кормят им на работе, так я еще и дома должен его есть, – и все удовольствие от игры уже пропадает. Но это еще ладно. Что больше всего раздражает, так это то, что я каждую неделю снова возвращаюсь домой, и как будто специально она ждет меня на лестничной площадке с опухшими глазами.

– Папа ушел, – говорит она мне, – папы нет. – И мне, ведь мои мысли еще в игре, нужно минут пять, чтобы понять, что ее папа ушел не домой, а что он

---

<sup>128</sup> Кидуш (ивр. שִׁטּוּק) – обряд освящения, производимый над бокалом вина перед утренней и вечерней трапезой в субботу и в праздничные дни.

просто отбросил коньки. Каждую неделю этот старик снова должен подавиться рыбной костью в середине ужина. Умереть у моей жены на руках.

– Он хрипел, а я не знала, что делать. – Она плачет и обнимает меня. – Если бы ты был здесь, может быть, ты смог бы сделать что-нибудь, – всегда должна добавить она, – ты ведь водитель «скорой помощи», ты разбираешься в таких вещах.

И эти слова ранят меня, как нож. После этого я слоняюсь всю неделю с омерзительным чувством вины, каждый раз снова, как идиот, никогда не научусь.

### Колыбельная для времени

Каждый вечер, после благословений и ужина, мы без пререканий шли в спальню, ложились в постели, укрывались толстыми вязаными одеялами и ждали. Мама приходила, тихо ступая, переходила от кровати к кровати, проводила рукой по одеялам, разглаживала на них каждую складку и неровность, превращала кончиками пальцев прикосновение грубой вязаной ткани в более приятное. После того как она заканчивала обходить кровати, она садилась на край одной из них, легко касалась щиколотки того счастливого, который лежал там, и начинала напевать странную и тихую мелодию. Ее монотонный ритм, который сливался с ритмом тикающих часов, растягивался на долгое время. Постепенно мама замедляла темп своей песни, тянула ее слова, произносила звуки все медленнее, и вместе с песней замедлялось и колебание маятника. Мы зачарованно смотрели на минутную стрелку, все замедляющуюся, на маятник, замедляющий свое движение вплоть до полной остановки, до последнего звука, замершего на губах мамы.

Каждую ночь мы растерянно смотрели на изумленные стрелки. Время потрясающе красиво, когда оно спит. Я не могу объяснить, что мы чувствовали, даже себе. Объяснения неуместны в мире без времени, но это было так, словно

на миг мы могли увидеть жизнь такой, какая она есть, – прозрачной и чистой, а не разбавленной мутными стремлениями и желаниями. Не могу сказать, что потом утром, когда я вставал в школу, я был умнее, понимал больше. Но как-то, даже будучи ребенком, я чувствовал, что песня мамы дарит мне своего рода паузу, чтобы рассуждать трезво, без сомнений и страха, без страстных желаний и мыслей о предательстве.

Я помню последнюю песню, которую пела мама, лежа под измятым одеялом. Не было никого, кто разгладил бы складки. Мы все стояли вокруг ее кровати, слушая ее измученный голос, тянущий слова, которых мы не знали, снова. Наши слезы медленно просачивались сквозь слои воздуха, достигая наконец пола. Тем же вечером время закрыло глаза, но не уснуло для нас. А когда песня прервалась раньше своего конца, оно вернулось и ударило с поразительной быстротой. Не знаю, по чему мы скучаем больше: по песне или по маме. Я знаю лишь, что мы все пытаемся с тех пор усыпить время.

Единственный, кому удалось сделать это, и навсегда, – это мой старший брат Яков. Два года назад он был заколот насмерть в драке на площади Часов<sup>129</sup>. Ахува и Веред обе вышли замуж, Ахува – воспитательница в детском саду, а у Веред отличная работа в поликлинике, но и у них я чувствую себя тоскливо, пытаюсь вспомнить знакомую песню. А я? Я пытаюсь иногда петь себе эту песню по утрам, когда еду на работу в автобусе, или в офисе, когда остаюсь поработать сверхурочно. Но та колыбельная, что я пою им, не оказывает влияния на мои электронные часы. Возможно, это из-за того, что я не понимаю слова. Возможно, у меня недостаточно терпения.

---

<sup>129</sup> Площадь Ха-Шаон (ивр. כיכר השעון) – площадь в Яффо.

*Из сборника «Моя тоска по Киссинджеру», 1994 г.*

## Пустые люди

Когда я был ребенком, различные люди приходили к нам домой и стучали в дверь. Папа смотрел в глазок, но не открывал. А они стучали в дверь, неистово стучали, и я немного боялся их. Но папа всегда подходил ко мне, ложился рядом со мной на ковер, опирался спиной на стенку пианино и крепко-крепко обнимал меня.

— Не бойся, — шептал он, — нечего бояться, это всего лишь пустые люди.

И папа шептал мне на ухо:

— Шифман, открой дверь. Мы знаем, что ты там. — И эти люди спустя секунду повторяли слова папы, только уже громко. А затем они несколько раз обходили дом вокруг, пытались открыть жалюзи снаружи; папа тихо бормотал мне на ухо, а они бормотали вслед за ним снаружи дома, как эхо.

— Ты видишь, — продолжал шептать папа, — нечего бояться. Это пустые люди, без тела, без всего, просто голоса.

И папа шептал:

— Мы еще вернемся, Шифман, нашел с кем связываться, — и они повторяли за ним. И они всегда возвращались, эти пустые люди, а мы всегда прятались.

И мама умерла, без голоса, но с телом, и мы пошли хоронить ее. Мы также привели с собой человека, чтобы он оплакал ее, а папа показал мне в книге, какими именно плачами, потому что этот человек тоже был из тех. И неделю было тихо, а после этого они снова пришли. Мы продолжали сворачиваться в клубок в углу, иногда папа говорил, что они скажут, а иногда я. И про себя я удивлялся тому, что когда-то боялся так сильно, а теперь мои слова возвращаются от них, как теннисный мячик, который я бросал в стену. Зря, и вправду зря.

И папа тоже умер там в углу, рядом с пианино, когда я обнимал его так, как он обнимал меня, когда я еще боялся. Он молчал, когда мы опускали его в

могилу, и он молчал, когда человек читал плачи, которые я знал, что он будет читать из книги, и он также продолжал молчать, когда мы засыпали его землей. И я молчал вслед за ним, в конечном счете, я, видимо, тоже был одним из них.

## Выбрит и начищен до блеска

Она сказала, что он намного красивее, когда выбрит, – тогда он побрился, специально для нее. Кожа на его лице просто сверкала гладкостью, когда он заехал за ней вечером, и запах лосьона после бриться тоже был хорош. И они посмотрели кино и попили кофе в каком-то местечке, а потом он отвез ее домой. Это, в конце концов, была только вторая встреча, так что он не пытался ничего сделать, даже не попросил подняться к ней в квартиру. А она, перед тем как выйти из машины, коротко и нежно поцеловала его в красноватую щеку. А он смущенно улыбнулся, но не стал целовать ее в ответ.

Она была той девушкой, ради которой стоило терпеливо ждать.

Пройдет день, пройдет еще день, и в итоге наступит этот момент. Кино, кофе, еще кино. Один закат, дважды – боулинг; в итоге она будет его.

Она сказала, что намного приятнее, когда он выбрит, щетина просто колет ее тело. А теперь, когда они вместе, куда ему класть голову, как не на ее тело? Он и думать не мог о другом более подходящем месте. Он брился ежедневно, даже дважды в день. Срезал щетину еще до того, как она успевала вырасти, дарил воспаленной коже лихорадку в виде горячей красноты. Зубы он тоже все время начищал до блеска: три раза, четыре, пять. Проводил щеткой вверх и вниз и сплевывал в раковину, и полоскал затем водой, чтобы не осталось белой пены от пасты. После этого он чувствовал себя намного приятнее, эстетичнее, а раз в неделю он даже пользовался зубной нитью. Ей было все равно, она бы целовала его и без всего этого, потому что она любит, но невозможно ждать от нее, что она позволит своему языку прикоснуться к чему-нибудь, что плохо пахнет или выглядит грязным.

Она сказала, что и брови мешают; сложно скользить так губами вниз ото лба и целовать глаза. Лезвие – это лезвие, и если уж оно бреет, так какая ему разница? Раз в день, два раза, иногда даже три. И зубную нить он стал использовать чуть больше, купил целый рулончик, размером не больше пачки сигарет, но семнадцать метров в длину. Его скатали тонко-тонко, как спальные мешки, которые уменьшают до размеров багета. И, пользуясь той же возможностью, он купил и лосьон после бритья, литровую бутылку, потому что старый уже закончился.

Прошло много времени, они уже два месяца жили вместе; он следил только за личной гигиеной, а она – за всем остальным. Даже стакан не просила вымыть. О груди и ниже ей даже не надо было говорить, он понял по взгляду. И если уж он бреется с частотой приема пищи, даже чаще, тогда уже можно все. Даже ресницы, которые колют язык той, которая любит, любит его гладким, без углов и острых частей. Как и все остальные, которых он встретил в гостинной, ужасно милые и уютные. Вначале он думал, что это – розовые кресла-пуфы, ведь много раз он видел, как она счастливая сидит на них, он тоже сидел. Это было так приятно и гладко. Как они это делают? Он спросил, и они открыли ему все. Острые части – из-за костей. И есть некто в Рош-Пина, кто достает их с небывалой легкостью, включая позвоночник и череп. Это даже не больно, а ей будет еще приятнее, а ведь важно именно это. Только ее улыбка, когда она усаживается на него, стоит всего этого.

*Из сборника «Азъесмь», 2002 г.*

## Последний рассказ – и всё

В ту ночь, когда Черт пришел забрать у него талант, он не спорил и не рыдал, и не дебоширил.

– По-честному так по-честному, – сказал он и предложил Черту шоколадную конфету «Моцарт» и стакан лимонада. – Было приятно, было вкусно, было классно. Но теперь пришло время, и вот ты здесь, и это твоя работа. Я не стану делать тебе из этого проблему. Только, если можно, я бы хотел еще один маленький рассказ, прежде чем ты заберешь его у меня. Последний рассказ – и все. Так, чтобы у меня во рту еще осталось что-нибудь такое от этого вкуса.

Черт посмотрел на золотистую обертку от шоколадки и понял, что совершил ошибку, согласившись съесть ее. Как раз приятные люди всегда устраивают тебе самый большой балаган. С теми, кто вызывает отвращение, у него никогда не было проблем. Приходишь, вытаскиваешь душу, отклеиваешь скотч, вынимаешь талант – и все. Человек может сыпать проклятиями и кричать хоть до завтра. Он же, являясь чертом, уже может поставить маленькую галочку в формуляре и перейти к следующему имени в списке. Но приятные люди? Все эти с тихой речью, конфетами и лимонадами, – что ты еще можешь им сказать?

– Хорошо, – вздохнул Черт, – один последний. Но только пусть будет коротким, да? Уже почти три, а мне еще надо успеть, по меньшей мере, по двум адресам.

– Короткий, – улыбнулся парень устало, – коротенький даже. Три страницы максимум. Ты можешь пока посмотреть телевизор.

После того как он уничтожил еще двух «Моцартов», Черт устроился на диване и начал играть с пультом. В то же время, во второй комнате он мог слышать, как парень, который принес ему шоколадки, стучит по клавиатуре в определенном темпе и все не заканчивает, как кто-то, кто выстукивает на панели банкомата какой-то пароль из миллиона цифр.



«Хоть бы у него вышло что-нибудь действительно годное, – подумал про себя Черт и рассеянно уставился на муравья, который топал на экране в фильме о природе по восьмому каналу. – Что-нибудь такое, где много деревьев и девочка ищет своих родителей. Что-нибудь с таким началом, которое хватает тебя за живое, и таким душераздирающим концом, что люди просто начнут плакать». Он на самом деле был приятным человеком, этот парень. Не просто приятным – одним из тех, кто вызывает уважение. И Черт надеялся ради него самого же, что он уже действительно заканчивает. Время уже было за четыре, и в течение двадцати минут, получаса максимум, неважно, закончил он там или нет, он обязан был отклеить у этого человека скотч, вытащить товар и убраться оттуда. Иначе потом на складе он такого дерьма хлебнет, что даже думать об этом не хочется.

Только тот и вправду оказался толковым. И пять минут спустя он уже вышел из второй комнаты, взмокший, с тремя напечатанными страницами в руке. Рассказ, который он написал, и вправду был хорошим. Не о девочке и не хватает за живое, но безумно трогает душу. А когда Черт сказал ему это, парень ужасно обрадовался и даже не скрывал этого. И эта его улыбка осталась, даже после того как Черт вытащил у него талант, сложил его в несколько раз, пока он не стал маленьким-премаленьким, и положил в специальную коробочку с пенопластом. И за все это время этот человек ни разу даже не соорудил лица измученного творца искусства, только принес ему еще конфет.

– Передай своим боссам спасибо, – сказал он Черту. – Скажи им, что я действительно наслаждался талантом и все такое. Не забудь.

И Черт сказал ему «хорошо» и подумал про себя, что, будь он тоже человеком, а не чертом, или просто познакомься они при других обстоятельствах, они могли бы стать друзьями.

– Ты знаешь, чем собираешься заниматься теперь? – спросил Черт с беспокойством, когда уже стоял в дверях.

– Не совсем. Наверняка мне удастся теперь чаще ходить на море, видеть друзей, все такое. А ты?

– Работа, – сказал Черт и поправил ящик на спине. – У меня-то кроме работы в голове ничего нет, поверь мне.

– Скажи, – спросил парень, – просто любопытно, что в итоге делают со всеми этими талантами?

– Я точно не знаю, – признался Черт, – просто я приношу их на склад, там у меня их считают, ставят печать в накладную – и все. О том, что случается с ними потом, я не имею ни малейшего понятия.

– Если при подсчете у тебя получится один лишний, я всегда буду рад получить его назад, – засмеялся парень и хлопнул по ящику. Черт тоже засмеялся, но его смех был таким удрученным, и все четыре этажа вниз он думал только о рассказе, который тот написал, и об этой работе сборщика, которая когда-то казалась ему очень успешной.

## Второй шанс

На первый взгляд, речь шла всего лишь о еще одном виде услуг: новаторском, революционном, чудовищном – называйте это, как хотите, но «Второй шанс» реально имел самый большой коммерческий успех двадцать первого века. В противоположность большинству великих идей, которые почти всегда просты, идея, стоявшая за «Вторым шансом», была чуть сложнее: «Второй шанс» позволял каждому, кто приобрел его, подойти к какому-то перекрестку в своей жизни, и вместо того, чтобы выбрать одну из дорог, пройти по обеим. Ты не знаешь, сделать аборт и бросить своего парня или выйти замуж и создать с ним семью? Ты не уверен, переехать ли за границу или продолжать здесь, в фирме папы? Теперь уже можно сделать и то, и другое. Как это работает? Итак, ты подходишь к важному перекрестку в своей жизни и не можешь решить? Заходишь в ближайший к твоему месту жительства филиал «Второго шанса» и даешь им всю информацию о своей дилемме. Затем ты выбираешь одну из возможностей, по своему усмотрению, и продолжаешь себе жить дальше. Не нужно беспокойств, вторая возможность, которую ты не

выбрал, не исчезает. Она запущена на одном из компьютеров «Если-Бы-Я-Только» (зарегистрированный торговый знак) с точным учетом всех данных. После того, как ты проживешь свою полную жизнь, твой труп переносится в один из залов «Дороги-Которую-Не-Выбрали» (тоже зарегистрированный торговый знак), там вся эта информация сообщается в реальном времени в твой мозг, который остается живым благодаря уникальному биоэлектронному процессу, который был разработан специально для этой цели. Таким образом, благодаря своему мозгу ты можешь точь-в-точь прожить ту другую жизнь, которой ты мог бы жить.

*Мири или Шири? Хири или Бири?*

*Добрая старость или харакири?*

*Сын или пес? Родить или усыновить?*

*Уехать в Майами или на ремонт копить?*

*Бросить все на самотек или продолжать учиться? –*

*У нас во «Втором шансе» ты сможешь и рыбку съесть, и косточкой не подавиться.*

Прекрасно. В самом деле, ни капли цинизма, – просто прекрасно! Очень мало изобретений, которым действительно удастся удовлетворить какую-либо человеческую потребность. 99% из них – просто уродливая комбинация агрессивного маркетинга и слабого характера потребителя. Но «Второй шанс» попадает, вне всяких сомнений, в этот один процент, имеющий смысл и пользу, только как это связано с Ореном?

Наш Орен идет по жизни прямо, как по линейке, быстро, как артиллерийский снаряд, не отклоняясь, без колебаний, до сих пор, по крайней мере. Вот папа Орена – это уже совсем другая история. Папа Орена не только взял «Второй шанс», он и не прекращал говорить об этом ни на минуту:

– Если бы не этот поганый «Второй шанс», никогда, никогда в жизни я не женился бы на твоей отвратительной мамаше! – говорил он Орону, по крайней мере, раз в день. – Клянусь тебе, иногда мне хочется всадить себе пулю в лоб, – только для того, чтобы добраться уже до «Дороги-Которую-Не-Выбрали».

(Пуля в лоб, кстати, как раз таки не самый хороший выбор. «Второй шанс» никоим образом не несет ответственности за качество услуги в случае существенного вреда тканям головного мозга). Орен знал, что папа на самом деле не имеет в виду это, и надеялся, что мама тоже понимала, но даже если и понимала, это не делало его поведение менее обидным.

– Если бы он взял «Второй шанс» в связи с моим рождением вместо этого, – пытался утешить ее Орен, – он бы и тогда талдычил то же самое: «Я бы пустил себе пулю в лоб, только для того, чтобы прожить жизнь еще раз, без этого эгоистичного ребенка, который, умри я завтра, даже не позаботится о том, чтобы прочитать надо мной заупокойную молитву». Ты знаешь, какой папа, это совсем не связано с тобой.

На самом деле, его мама и вправду взяла «Второй шанс» в связи беременностью им, но она была достаточно деликатной, чтобы никогда не раскрывать ему этого. В ее случае «Дорога-Которую-Не-Выбрали» привела бы ее к быстрому разводу, успешному предпринимательскому начинанию и счастливому второму браку. Не страшно, ведь и эту жизнь ей удастся прожить.

Орен всегда любил полных женщин, смуглых, с большой грудью и пухлыми губами, а Мика, которая, кстати, была очень-очень красивой, была внешне полной противоположностью: худая, плоская как доска и с губами толщиной с кредитную карту. Но любовь, как говорится, слепа, и Орен влюбился. Перед свадьбой они не стали брать «Второй шанс», и перед рождением близнецов тоже. Орен принципиально был против этого, говорил, что человек должен брать на себя ответственность за свои поступки. А вот Мика уже давно потратила свой второй шанс на предыдущего парня, от чьего предложения выйти замуж отказалась в обычной жизни. Мысль о том, что после смерти она выйдет замуж за другого, немало удручала Орена, но и делала его амбициознее. Желание почувствовать, что он – верный выбор, толкало его на то – множество раз, – чтобы быть еще лучшим мужем.

Годы спустя, во время одного пасхального вечера, через полгода после того, как Мика завершила свой первый шанс и оставила Орена одного, внуки

спросили его, каким был его «Второй шанс», а он ответил, что у него такого не было. Они ему не поверили.

– Дедушка – обманщик! – закричали они. – Дедушка стесняется!

Затем они украли афикоман<sup>130</sup>, а он сделал вид, что не находит его, и открыли дверь Элиягу, который отказывался приходить<sup>131</sup>. В те годы люди уже почти перестали пользоваться услугой «Второго шанса» и перешли на «Один из трех» (зарегистрированный торговый знак), который дарил тебе еще и третью дорогу, по которой интересно пройти, – и без всякой дополнительной платы.

*Ибо лучше три синицы в руках,*

*Чем в небе два журавля.*

*Пройдите уже сегодня по «Одному из трех»,*

*Пройдите, – и пусть хоть остановится Земля!*

---

<sup>130</sup> Афикоман – часть мацы, которую прячут во время пасхального вечера и которую дети должны найти.

<sup>131</sup> На еврейскую Пасху принято наливать бокал вина для пророка Элиягу (Илии), а также открывать дверь, ожидая его появления, так как он должен возвестить о скором пришествии Мессии.

*Из сборника «Вдруг стучат в дверь», 2010 г.*

## После конца

Наемные убийцы – как полевые цветы. Они всех видов и сортов. Я когда-то знал одного, которого звали Максимилиан Шерман. Наверняка его звали как-то по-другому, но так он всегда представлялся. Такой убийца высшего разряда, классический, из тех, что заключают контракт не чаще, чем один-два раза в год. Учитывая, сколько он получал за голову, ему и не нужно было больше. Этот Максимилиан с четырнадцати лет был вегетарианцем по соображениям совести, и усыновил в Дарфуре ребенка, которого звали Нури. Он никогда не встречался с Нури, но писал ему длинные письма, а Нури писал ему в ответ и посылал фотографии. Короче говоря, чувствительный убийца. Максимилиан не был готов убивать детей. И с пожилыми женщинами у него была проблема. Много денег он потерял на этом в течение жизни. Очень много денег.

Итак, есть Максимилиан, а есть я. И что прекрасно в нашем мире, так это то, что каждый из нас – другой. Я не умею говорить красиво, как Максимилиан, или углубляться, как он, в статьи о токсинах, не оставляющих следов в крови, которые появляются на интернет-сайтах университетов, названия которых я не способен произнести даже по буквам. Но я, наоборот, соглашусь вырезать для вас детей и старух килограммами. И не буду мямлить, хлопать глазами и требовать увеличить цену.

Мой адвокат говорит, что именно из-за этого я получил смертный приговор. Сегодня, говорит он, это не то, что раньше, когда люди предпочитали публичное повешение хорошему обеду. Сегодня люди уже не так увлекаются казнью убийц, их выворачивает от этого, становится причиной дурного самочувствия. Но убийц детей по-прежнему ловят. Сказать по правде? Я не совсем понимаю почему. Жизнь – это жизнь. И Максимилиан Шерман или мои лицемерные присяжные заседатели могут кривить лицо хоть до завтра, но лишить жизни двадцатилетнюю глупую студентку, занимающуюся гендерными исследованиями, или шестидесятивосьмилетнего водителя

лимузина, поклонника поэзии, – это не более или не менее нормально, чем лишить жизни трехлетнего сопливого ребенка. Прокуроры любят делать из этого проблему, я знаю. Они любят морочить голову, напирая на простодушие и беспомощность. Но жизнь – это жизнь. И, как один из тех, через чьи руки прошло немало продажных адвокатов и политиков, я должен отметить, что в решающий момент – момент, когда тело трепещет, а глаза закатываются в глазницах, – в этот момент все простодушны и беспомощны, невзирая на веру, возраст, расу или пол. Однако поди объясни это наполовину глухой судье-пенсионерке из Майами, для которой единственный мертвец, которого ей довелось увидеть, кроме мужа (которого она, в действительности, никогда не выносила), – это хомяк по имени Чарли, который подох от рака прямой кишки.

В суде также утверждают, что я ненавижу детей. Привели один случай с шестилетними близнецами, которых я убил на дороге, хотя они вообще не были включены в исходный контракт. Возможно, в этом что-то есть. И дело не в том, что у меня проблема с их внешним видом, потому что с виду дети как раз милые. Как люди, только такие маленькие – как эти крошечные баночки «колы» и упаковки злаковых батончиков, которые когда-то раздавали в самолетах. Но поведение? Признаюсь. Я не в восторге от всех их мелких приступов злости, валяний по полу в больших торговых центрах. Все эти крики, «пусть папа уйдет» и «я уже не люблю маму» – и все из-за вонючей игрушки за два доллара, с которой, даже если им ее купят, они будут играть не больше минуты. И к этим рассказам перед сном я тоже питаю отвращение. И дело не только в этой обескураживающей ситуации, вынуждающей тебя лечь рядом с ними в их маленькую и неудобную кровать, или в этом их уязвляющем шантаже, которым они не побрезгуют воспользоваться ради еще одного рассказа, – дело в самих рассказах. Всегда таких милых, с приятными животными без клыков и когтей. Иллюстрированная ложь о мирах без зла, нагоняющая скуку большую, чем смертная. И, если уж говорить о смерти: мой адвокат считает, что мы можем обжаловать вердикт суда. Это вряд ли поможет, но, пока эта история дойдет до следующих судебных инстанций, она может

выиграть нам немного времени. Я сказал ему, что я не заинтересован. Между нами говоря, что я еще получу от этого «немного времени»? Еще больше отжиманий от пола в камере три метра на два? Еще институтские футбольные игры и отвратительные реалити-шоу по телевизору? Раз то, что настигнет меня в конце, — это инъекция яда, так, вместо того чтобы волочить ноги, давайте примем ее уже сейчас и продолжим дальше.

Когда я был маленьким, мой папа всегда говорил о грядущем мире. Он так много говорил, что большую часть времени уже вообще не обращал внимания на то, с кем в этом мире мама спит за его спиной. Если все, что он говорил о грядущем мире, верно, тогда скучно там не будет. Он был иудеем, мой папа, но в тюрьме, когда меня спрашивают, я прошу, чтобы мне прислали священника. Почему-то мне кажется, что эти христиане чуть менее абстрактны. А в моем положении философская сторона не так уж и важна. Что сейчас важно, так это практика. То, что я попаду в ад, верно, и чем больше информации мне удастся вытащить из священника, тем более подготовленным я туда попаду. Опыт показывает, что нет места, в котором раздробленная коленная чашечка или череп не могут не улучшить твоё положение, и неважно, учреждение ли это для молодых преступников в Джорджии, или курс молодого бойца для морских пехотинцев, или же закрытый корпус тюрьмы в Бангкоке. Надо только знать, кому именно и что нужно раздробить. И тут как раз мне должен помочь священник. Однако же постфактум я мог бы пригласить раввина, или кадия, или даже немого индийского Баба, потому что этот болтливый священник никак мне не помог. Он выглядел, как японский турист, но поспешил объяснить мне, что он уже американец в четвертом поколении, это больше того, что можно сказать обо мне.

— Ад, — сказал он мне, — совершенно личный. В точности, как и рай. И, в конечном итоге, каждый получает ад или рай, которого достоин.

Я не отступаю. Кто там ответственный? — спрашиваю я. Как это работает? Есть ли истории о тех, кто смог убежать? Но он не отвечает, только качает головой вверх и вниз, как эти собаки, которых приклеивают на приборную



панель. В третий раз, когда он просит меня исповедаться, я уже больше не могу терпеть и хорошенько ему врезаю. Мои руки и ноги связаны, так что приходится сделать это головой, но и этого более чем достаточно. Не знаю, из каких материалов делают этих японских священников, но мой разваливается на части моментально.

Охранники, которые оттаскивают меня от него, избивают меня: пинками, дубинками, кулаками по голове. Вроде бы для того, чтобы усмирить меня, но они избивают меня просто ради удовольствия. Я их понимаю. Избивать кайфово. Сказать по правде? Ударив священника головой, я получил наслаждение большее, чем от стейка с картофелем фри, когда я в последний раз ел, – а это был совсем неплохой стейк. Избивать кайфово, и, что бы ни ожидало меня там, по ту сторону инъекции яда, могу заверить вас, что, как бы неприятно ни было мне, тому сукину сыну, который окажется достаточно близко ко мне в аду, будет еще менее приятно, и мне плевать, будет ли он просто грешником, бесом или самым сатаной. Этот японский бредивший священник понастоящему пробудил во мне аппетит.

Инъекция болезненна. Наверняка они могли найти такую, которая бы не была болезненна, эти лицемеры, но они выбрали ту, которая причиняет больше боли. Чтобы наказать. Во время своей предсмертной агонии я вспоминаю всех тех, кого убил, выражение, размазавшееся по их лицам, прежде чем душа выходила у них из ушей. Может быть, все они будут ждать там, разгневанные, по ту сторону. Я чувствую последнюю сильную судорогу, проходящую по телу, как кулак, который с силой сжимается на сердце. Хоть бы они меня ждали. Будет приятно убить их снова.

Я открываю глаза. Вокруг меня зеленая трава, высокая, как в джунглях. Почему-то я представлял себе ад больше похожим на подвал, таким мрачным, но здесь все зеленое, а солнце сверху обжигает и ослепляет. Я прокладываю дорогу вперед, ищу на земле что-нибудь, что смогу превратить в оружие: палку, камень, заостренную ветку. Ничего нет. Вокруг меня ничего нет, кроме высокой травы и влажной земли. Рядом с собой я замечаю пару гигантских

человеческих ног. Кто бы это ни был, он раз в восемь выше меня, а у меня нет никакого оружия. Мне нужно будет найти у него слабое место: колено, яйца, трахея. Ударить сильно и быстро и надеяться, что это сработает. Гигант наклоняется. Он проворнее, чем я ожидал. Он с силой поднимает меня в воздух и разевает рот.

– Вот и ты, – говорит он и прижимает меня к груди, – вот и ты, мой маленький и милый медвежонок. Ты знаешь, я так сильно тебя люблю.

А я пытаюсь использовать то, что мы близко друг к другу, чтобы укусить его за шею, ткнуть ему пальцем в глаз. Я хочу, но мое тело меня не слушается, и против своей воли я обнимаю его в ответ. Я чувствую, как мои губы двигаются, а у меня не получается ими управлять, раздвигаются и шепчут:

– И я люблю тебя, Кристофер Робин. Люблю больше всего на свете.